УКРАЇНСЬКИЙ ТЕХНІЧНО-ГОСПОДАРСЬКИЙ ІНСТИТУТ

О. Сулима-Блохин

КВІТКА І КУЛІШ

основоположники української новелі

МЮНХЕН 1969

EX
LIBRIS
ПЕТРО
КРАВЧЕНКО

УКРАЇНСЬКИЙ ТЕХНІЧНО-ГОСПОДАРСЬКИЙ ІНСТИТУТ

О. Сулима-Блохин

КВІТКА І КУЛІШ

основоположники української новелі

МЮНХЕН 1969

UKRAINISCHES TECHNISCH-WIRTSCHAFTLICHES INSTITUT

O. Sulyma-Blochyn

KVITKA UND KULIŠ
die Begründer der ukrainischen Novelle

MÜNCHEN 1969

I

ЗАГАЛЬНІ ТЕОРЕТИЧНІ ПИТАННЯ НОВЕЛІСТИЧНОГО ЖАНРУ

Приступаючи до нашої праці, насамперед мусимо спинитися на тих категоріях поетики, якими нам доведеться в досліді оперувати, мусимо вияснити, що ми розуміємо під новелею та оповіданням.

Цілий ряд дослідників підкреслюють, що вичерпного визначення поняття новелі ще й тепер не дано. Так, напр., J. Klein („Geschichte der deutschen Novelle von Goethe bis zur Gegenwart", Wiesbaden, 1960), констатує: „Unleugbar herrscht auch heute noch viel Unsicherheit, was eigentlich eine Novelle ist".

Труднощі для докладного і повного визначення жанру, на нашу думку, полягають не в недостачі уваги до нього, але в тому, що вічна, замкнена в собі «норма» жанру неокресленна з самої своєї природи, якщо бажається триматися дійсних літературних фактів. На перешкоді до ідеального нормативного визначення жанру новелі стоять причини: 1) змішування жанрів; 2) історичний розвиток жанру крізь різні літературні стилі; 3) національна специфіка літератур.

Та все таки треба визнати, що *приблизно* ідеальне визначення жанру, таке, яке охоплювало б різні епохи літературного розвитку й різні національні літератури, можна подати. Застиглої норми немає і не може бути. Але є визначення, що наближають нас до нормативної досконалости, і завдання літературознавства полягає в тому, щоб по змозі загальне визначення щораз більше уточнювати.

Наш розгляд можна б почати наведенням найпоширенішого (і найелементарнішого) визначення новелі, яке ми знаходимо в Енциклопедії „Der Große Brockhaus": Novelle (ital. ‚Neuigkeit'), eine kliene Erzählung, meist in prosaischer Form ... eine knappe, scheinbar rein sachliche Darstellung einer einheitlichen, bedeutenden „unerhörten Begebenheit", die in dem äußeren oder inneren Schicksal des Helden eine entscheidende Wendung herbeiführt" (Bd. 13, Lpz. 1932, S. 528).

Серед численних визначень новелістичного жанру отут наведене належить до числа кращих. Це визначення має в собі, хоч і не досить підкреслене, основне зерно всіх вдалих визначень, те зерно, на яке вказав ще Ґете, який перший попробував дати чітке розуміння нашого жанру: «нечувана подія». Та знаходимо у наведеній формулі й окремі невлучності. Навряд чи виправдується вислів: „meist prosaischer Form", адже відомо, що в останніх століттях новеля повністю належить до прози. Вислів „scheinbar sachliche Darstellung" можна було б ужити саме в супроводі „meist", бож не раз знаходимо в новелях такі зразки стилізації, які висувають на передній плян ліричне насвітлення події, яке може дати невиразність контуру змалювання «події» або й замінити зовнішню подію подією душевною, переживанням, окреслюючи які, здебільшого, трудно застосувати визначення — „sachlich". Наведена нами з Брокгавзу формула потребує більшого розгорнення, спрецизування й доповнення, до чого ми й переходимо.

Дослідники раз-у-раз підкреслюють специфікум новелі в тому, що не цілість життя людини охоплює вона, а тільки один якийсь кризовий, відзначний момент (A. Hirsch: „Der Gattungsbegriff ‚Novelle'". Berlin 1928, S. 61). Зате в зображенні цього моменту може виявитися щось загальнолюдське, що заслуговує на увагу. От саме тут і виявляється ідейний зміст новелі. У визначних новелістичних творах ідея новелі має бути захована в отому «кризовому» образі, має містити в собі ідею, будити думку читача, штовхати його на глибші висновки, незримо підводити його до *чуттєвого думання*.

Дуже цікаво було б встановити, як новеля своєю формальною специфікою обмежує ідейний зміст і дає йому простір. Здається, це питання дотепер в літературознавсті взагалі виразно ніхто не ставив.

Проблема ідейности новелі в совєтській поетиці завжди наголошується і завжди без встановлення зв'язку між законами новелістичної творчости й ідеєю.

Західнє літературознавство, як і російські формалісти, питання ідейности здебільшого обходили, що треба пояснити впливом авторитету Ґете, який в „Unterhaltungen deutscher Ausgewanderten" висловився, що в новелях треба «лишити розум у цілковитому спокої».

На ревізію цього становища, яке геть часто не виправдується і не виправдувалося літературною практикою, передусім і у самого Ґете, наважився щойно інший німецький авторитет у царині новелі, Пауль Гайзе, який зазначив, що в добрій новелі її зміст мав би бути сконцентровано поданий одною фразою; розумів він під цим, очевидно, спеціяльне підкреслення ідеї.

Чи так воно повинно бути в кожній добрій новелі, можна в цьому сумніватися. Коли ідею висловлено у прямій формі, ми в праві говорити про тенденційний тип новелі, який може сполучатися з художністю, але не обумовлює її. Здебільшого ідея виступає в новелі захо-

вано й дає читачеві можливість до застанови. За приклад такої ідейної новелі можна б уважати «Ніч Клеопатри» Т. Ґотьє. (Theophil Gautier). В одній короткій пригоді єгипетської цариці Клеопатри, у здійсненні її мрії про могутнє пристрасне кохання, показано, немов у сочці, блиск і мізероту античної культури з її великими архітектурними пам'ятниками, з гігантською творчою фантазією мистців, з вражаючою організованістю спільноти, з одного боку, і з безкраїм деспотизмом огорнених німбом святости володарів, що, посідаючи казкові багатства, у повну ніщоту своїх підвладних обертають, знищують себе духово тягарем своєї влади й не здібні на великі людські почуття, такі як справжня, не сласно-розпусна, а глибока і чиста любов чоловіка до жінки, з другого боку. Ані ставлення Ґете, ані Гайзе до проблеми новелі не може бути прикладене до «Ніч Клеопатри». Ідея в цьому творі є, але її не випнуто ніяким окремим реченням, вона так само многогранна, як многогранним є художній образ кожної видатної новелі.

Але повернімося до формальних, більш-менш розроблених елементів поетики нашого жанру, намагаючися сконденсовано подати досліджене та уточнити й доповнити все це в тій мірі, в якій ми бачимо до цього можливість і потребу з огляду на характер нашої теми.

Новеля має свій структурний тип. Ряд німецьких дослідників, услід за Л. Тіком, вважають за характеристичну прикмету кожної новелі так званий Wendepunkt. Тік твердив, що в новелі існує поворотний пункт, в якому вона несподівано повністю міняє напрям. Ще перед Тіком Авґуст В. Шлеґель вказував на цю ж таки особливість новелі. В розумінні останнього зворотний пункт новелі має бути таким, щоб собою унаочнював увесь попередній біг твору, стягаючи весь матеріял новелі навколо себе.

Для нас є безсумнівним, що новеля має нести в собі несподіванку, без неї новеля розсипається, тільки несподіванка в силі розвинути і втримати відчуття «надзвичайности» подій і людей. Але саме поняття Wendepunkt, тобто повороту, звороту в розвитку сюжету вважали б ми не типовим для новелі. Воно може бути, як наприклад, у новелі Винниченка «Записна книжка», але його частіше може й не бути. Треба б замість цього говорити про кульмінаційний пункт, тісно зв'язаний з несподіванкою, що, як побачимо далі, у деяких знавців новелі знаходить назву «ефекту». Якщо новелю можна б було уявити у вигляді графічної схеми, то довелося б креслити лінію, що поступово підноситься від поземної площі і раптом спиняється, але не пасувала б тут лінія, яка в певній точці завертала б у попередньому напрямі. І якщо б ми захотіли згідно з нашою схемою, уявити новелю, то поземна площина становила б звичайну емпірику життєву, вічний побут, а стремління лінії вгору символізувало б наростання напруги в

мистецьки організованих і переусвідомлених фактах життя, які ведуть до верхів'я, до «ефекту».

Навряд чи є тут потреба спинятися на так званій Falkentheorie, вона ще штучніша, як теорія Wendepunkt, і вже і в німецькій літературознавчій теорії помітне заперечення цього поняття, (див., наприклад, критичні зауваги у F. Lockemann „Gestalt und Wandlungen der deutschen Novelle". Mü. 1957).

Застосування так званої Falkentheorie в поетиці новелі слід би вважати за вираз німецького формалізму. Однак, бодай у невеликій частині гарних новель прийом Falke знаходимо.

Назва Falke походить від новелі Боккаччо Джованні під назвою 5-й день, 9-те оповідання. В долі героя цієї новелі, лицаря Friedrich degli Alberighi, його сокіл відіграє особливу ролю: перший раз він символізує велику силу любови лицаря до дами, але й найбільшу лицареву життєву прогру, другий раз згадка про сокола також символізує вийняткову любов лицаря, але повторна поява сокола дає також і істотний перелам у ході новелі.

Отож, у тому разі, коли явище, предмет, річ тощо є наділені властивістю при повторній появі новелі, міняти істотно хід самої новелі, маємо застосування прийому Falke.

Новеля, за Гіршем, позначена «досвідченим групуванням» матеріялу. Ця заувага видається нам дуже важливою. В ній виявляється підхід до цього жанру, як до найбільш вимогливого з епічних жанрів, як до вершини досконалости епіки, що є, без сумніву, правильне. Ця досконалість і досвідченість митця має показати себе саме в «групуванні» матеріялу, і групування тут має свою окрему жанрову логіку. З приводу цього образно і влучно висловився російський формаліст Айхенбавм: «Новеля тяжить до максимальної несподіваности фіналу, що концентрує навколо себе все попереднє... Усім своїм єством новеля... накопичує всю свою вагу *на кінець*. Немов метальний набій, кинений з літака, він має ринути вниз, щоб з усією силою вдарити своїм вістрям у потрібну точку».

На потребу твердої кінцівки вказує і другий російський формаліст Томашевський (Томашевский. Поэтика, Ленинград 1925, стор. 197). Такий погляд стоїть також у цілковитій згоді з переконанням німецьких вчених, що його знаходимо у Гірша: „Von Anfang an strebt die Novelle zu einem notwendigen Schluß hin, der aus dem Mittelpunkt des Stoffes hervorgeht. Diese Angaben sind wichtig, weil durch sie die absichtvolle Formgebung, man könnte sagen Stilisierung des Lebensstoffes als eine Eigenart der Novelle hervorgehoben wird" (Hirsch, S. 46).

У світлі цього новеля виглядає як вираз найощаднішого мистецтва, автор повинен уміти відкинути все випадкове, все, що затримує рух, він повинен уміти висловитися цікаво і дати читачеві відчуття руху до катастрофи, до несподіваної, але й неминучої саме в одному визна-

ченому попереднім ходом напрямку розповіді, розв'язки. І навряд чи можна виправдати погляд Томашевського, що новеля може мати і раптову або випадкову розв'язку. Це становище російського дослідника слід пояснити тим, що він новелі не відмежовує від оповідання.

Справжня новеля має архітектонічну стрункість, в ній кожна частина є цілеспрямована і кожна тісно зв'язана з іншими. Архітектонічну, так скажу, формулу новелі дав Печ (Petsch: „Wesen und Formen der Erzählkunst", Halle-Saale, 1934, S. 246): „Die echte Novelle verlangt raschen Einsatz, eine sprungweise, doch hinreißende und überzeugende innere Entwicklung und einen knappen vielsagenden Abschluß."

Цілком аналогічну інтерпретацію «тайни архітектоніки» новелі дає визначний майстер американської новелі Едґар По, який пише: «Умілий мистець побудував оповідання. Якщо він розуміє справу, він не стане морочити голову над приладнуванням зображуваних подій, але обдумавши якийсь один центральний ефект, винаходить по тому такі події або комбінує такі епізоди, які найкраще можуть сприяти виявові цього зарані обміркованого ефекту. Якщо його щонайперша сентенція не служить розкриттю цього ефекту, він послизнувся з першого кроку.

У всьому творі не повинно бути жодного слова, що прямо або побічно не стосується до заздалегідь вибраного малюнку. Завдяки такого роду прийомам, згідно з зусиллями й умінням мистця, картина, нарешті завершена, викликає в людині, наділеній достатньою мистецькою чуйністю, почуття повного задоволення».

В цій імпресіоністичній, але вдалій характеристиці мистецтва архітектоніки По підводить до завдання, яке така архітектоніка виконує. «Завершеність» картини має викликати почуття естетичної насолоди.

Цю властивість завершености новелі помічено давно. Ще 1821 року Алексіс (нім. дослідник) вбачав специфіку жанру в «короткості, завершеності, заокругленості». Ми до цього додали б іще напруженість, інтенсивність зображуваного життя. Ця напруженість може бути не лише в динамічній зміні подій, але й у згущуванні, наростанні ліричного змісту твору. „Das Ereignis, — як каже Klein, — kann nach **innen** verlegt werden, so daß an seine Stelle eine Haltung tritt, die sich ständig verschärft . . . " (Klein, „Geschichte der deutschen Novelle", S. 5).

Як бачимо, що глибша аналіза природи новелі, то більше виявляється, що формальні елементи жанру зазублюються із формами сприйняття з боку читача. І зовсім не випадкове те, що ряд дослідників вказують на конечність особливої мистецької переконливости цього ґатунку творів. «Нечувана» подія, особлива і вражаюча, має бути подана так, щоб читач переконався в її правдивості. Тут закладена внутрішня діялектика жанру. Мистецький образ, закладений в новелі, мусить бути настільки універсальний, що має так чи інакше заторкати струни душі читача, розбуджувати в ньому ті чи інші аналогії з його вла-

сного життя, в новелі читач має немов би знайти самого себе, якусь частку своїх переживань і життєвого досвіду, лише піднесених на щабель тієї ідеальної інтенсивности, яка ушляхетнює самого читача, витончує комплекс його суб'єктивного «я».

Оця вимога переконливости є критерієм мистецькости, алеж яким важким і вимогливим! Тут криється, на нашу думку, і обмеженість мистецьких можливостей новелі, бож як мало може бути тих майстрів, які є не тільки вповні зрозумілими, але й наділеними мистецькою суґестією для всіх народів і всіх епох!

Здається, що треба ще брати під увагу й глибину переконливости, а вона збільшується там, де вужчає круг читачів. Проблема «мистецької переконливости» новелі — це величезна проблема, покищо тільки вдало зачеплена дослідниками, але не розгорнена у розв'язках.

Будь-що-будь, але орієнтація письменника на заокруглене мистецьке враження від новелі серед читачів дуже міцно стверджена всіма тими, хто докладно й ділово писав про цей рід літературної творчости.

Предмет новелі, як уже стверджено, «надзвичайна, нечувана» подія. Але що значить оця «надзвичайність і нечуваність?» Чи справді письменник має бути завжди «відкривачем» цілком невідомого, незнаного?

Таке трактування, на нашу думку, було б спрощенням справи. Розуміється, найпривабливішим завданням для новеліста було б показати щось абсолютно нове, але нагод для цього письменник має небагато, і він не може змагатися з астрономом, озброєним телескопом, чи з біологом, до послуг якого стоїть мікроскоп.

Його мистецтво бачити нечуване й небачене полягає в тому, що він звичайні речі й події бачить по-новому, з несподіваної точки зору, оновлює річ і подію, застосовує прийом «відсторонення» («отстранения» — за термінологією російських формалістів). Та знаємо добре, що прийом «відсторонення» поширюється на різні жанри, що ж до новелі, то тут він особливо загострений, ощадний і спрямований на один або на незначну кількість об'єктів.

«Надзвичайна, нечувана подія», як предмет новелі — це ще далеко не все. В новелі завжди є присутня людина. В парі з надзвичайною і нечуваною подією виступає щонайменше «особлива» людина, бачити яку наш зір у житті не звик, але в якій ми пізнаємо щось надзвичайне, а разом з тим і близьке нам. Це є герой новелі. В новелі розвивається подія, але герой постає перед нами готовий, сформований як індивідуальність, ми його бачимо не в стані душевного розвитку (скупість подій на це не дозволяє), а в статиці типу. Але ця статика саме й дає можливість глибини зображення, письменникові не доводиться розпорошуватися на простежуванні розвитку душевних процесів, він сміливим розрізом має дати анатомію душі. «Конфлікт новелі виз-

начається усталеними характерами і не може мати іншого виходу», — каже Шпільгаґен.

Заокруглене враження може поставати тоді, коли твір можна сприйняти весь заразом, прослухавши його без перерви від початку до кінця. На думку Е. По, новеля має вміщатися у дві години.

Новелю хтось розповідає або читає вголос перед товариством, яке слухає. І хоч тепер новелю здебільшого читається насамоті, то все таки це «ерзац» первісного стану, коли її творець чи відтворювач стояв у тісному зв'язку зі слухачами.

У основоположника европейської новелі Боккаччо (1348 р.) група фльорентійських вельможних дам і кавалерів з десяти осіб під час лютування пошести чуми у Фльоренції, коли місто охоплене розпачем і моральним маразмом, тікає з нього у позаміський фільварок на лоно природи, віддається там приємним розвагам і заповнює час розповіданням цікавих історій, при чому оповідає кожний за чергою, а всі інші слухають. Таким чином склався «Декамерон». Вступні сторінки до нього присвячені саме створенню гурту слухачів, які водночас є й оповідачами. Самий перебіг розповіданих історій ніде не переривається, тільки по десятьох творах довідуємося ми, що день, присвячений приємному й корисному дозвіллю, закінчився, змінюється голова цього вибраного товариства, і під новим головуванням знову точиться наступна низка десятьох подій-історій.

Таким чином, новелі мають свою рамку, в якій з'являється перед нами товариство, що живе своїм замкненим життям, серед чару багатьох примхливих образів. Оця рамка, в яку замикається новеля, надовго стала літературною традицією. За зразком «Декамерона» в рамку взято новелі у Аріенті Джіованні Сабадіно Порретане (1483), у Марґарети Наварської («Гептамерон», 1558), у Ґете („Unterhaltungen deutscher Ausgewanderten", 1795) і т. д.

Отже, новеля стала виразом спілкування між оповідачем і слухачами. В 19-му столітті рамка з'являється вже не так часто, але оповідач у багатьох випадках дає себе знати то своєю передмовою, то самим тоном розповіді. Оповідач кладе печатку своєї індивідуальности на розповідане, ви його відчуваєте у звертаннях до слухачів, у вигуках, в інтонаційній структурі речення, в лексичній специфіці, притаманній йому і його середовищу тощо. Прийом розповіді такий поширений, що він здобув для себе спеціяльний термін — „Ich-Erzählung".

У цікавій статті Б. Айхенбавма «Як зроблено „Шинель" Гоголя» показується, що навіть і твір, в якому спеціяльно не випнуто оповідача, весь побудований на прийомах розповіді і цим прийомам твір завдячує свою мистецьку виразність. Однак, твердження Айхенбавма про те, що мистецька значність тоді більша, коли центр ваги автора перенесений з сюжету на стилізацію розповіді, слід уважати формалістичним захопленням, якого, зрештою, і сам Айхенбавм не завжди додер-

жувався. Є новелі, в яких ми оповідача взагалі не відчуваємо, а все таки сприймаємо їх як високо мистецькі.

Не сама розповідь, її стилізація, є, на нашу думку, повсякчасним показником мистецької вартости новелі, її вартість, як жанрового специес, обумовлюється *наявністю контакту* між автором і читачем, а контакт цей забезпечується тим, що новелю читається за один раз від початку до кінця. Індивідуальне, авторове сприймається читачем в цілості, в «заокругленості», автор дарує своє «я» читачеві одним могутнім коротким поривом, наділяє читача своїм відчуттям світу і зливається з читачем, якщо його малюнки «переконливі».

«Переконливість» малюнку, як спосіб групування матеріялу, як добір мальованих об'єктів, як вибрані фарби для малюнку, як ідея, що розчиняється в образі — оце одна сторона мистецької вартости новелі. Друга сторона, не раз найтісніша, переплетена з першою, — це розповідь з усіма її стильовими можливостями.

Поняття новелі, що вироблялось у поетиці з XVIII-го століття, особливо стало предметом студій у XIX ст., уточнювання розуміння цього жанру триває й у наші часи. На такім довгім історичнім відтинку висловлювалися раз-у-раз думки плутані, хибні, що затемнюють істоту справи, заважали і заважають подекуди й досі зрозуміти єство речі. І це не завжди слід пояснювати поверховістю думання чи незнанням дотичного матеріялу.

Часто-густо хибність визначення корінилася у прив'язаності дослідників до новіших, сучасних їм властивостей новелі, вони генералізувалися, розумілися як сталі й позаісторичні, і тим мимохіть спотворювано картину. Сказати, що належить до іманентних прикмет новелі, а що у визначеннях виявляє нашарування моди, естетичних смаків одної епохи, не так то й легко, бо тут у літературознавстві все лежить облогом; бур'ян понять, обумовлених епохою, укрив усе поле, і тільки спеціяльно до того взявшися, можна було б цілину зорати, тим то ми обмежимося лише поодинокими прикладами, які нам видаються виразнішими.

Славетний і плідний німецький новеліст та теоретик новелі Пауль Гайзе (Paul Heyse), що творив у другій половині XIX та на початку XX-го століття і був у значній мірі епігоном (але блискучим) класицизму, вважає, що первісна форма новелі дана самим життям. Сам Гайзе не належав до реалістів, але так висловлене твердження в епоху реалізму спокушало до припущення, що новеля в природі своїй є реалістичною.

Ми не можемо розуміти реалізм так, як розуміли його позитивісти попередніх ґенерацій. Реалізм не є найправдивішим «відображенням життя», як не є ним і «реалістична типізація». Всі літературні стилі намагалися по-своєму «найкраще» збагнути суть життя, навіть і тоді, коли вони декларували свою відразу до життєвих явищ.

Новеля жадібно ковтає «новини», вона на цьому твориться, але вона бере новину *«відокремлено»* від життєвого потоку, вона шукає *надзвичайности*. Надзвичайність і відокремленість новини — це риси форми новелі, а власне суттєтворні елементи жанру. Ці риси — відокремленість і надзвичайність — не вкладаються у філософську підоснову реалізму, і хоч є дуже багато блискучих реалістичних новель, то це не свідчить, що новеля за природою реалістична. Все залежить від світовідчування і творчого методу письменника. Відокремленість і надзвичайність можна легко пов'язати навіть з реалізмом, але ще легше це пов'язання виступає в романтичному стилі, натуральним є воно і в клясицизмі. Це ствердження має велику методологічну вагу для нашої теми.

І ми рішуче заперечуємо поставу найвизначнішого сучасного німецького теоретика новелі Кляйна (його стаття про новелю в „Reallexikon der deutschen Literaturgeschichte"), яка полягає в тому, що новеля нібито самою своєю формою, так скажу, принципово, несе з собою розвиток реалізму. Чи справді французька новеля епохи ренесансу є посиленням реалізму? Чи не збільшує вона ролю курйозитету в літературі, чи не полює вона за сексуально-подразливим і веселим? Якщо порівняємо «Гектамерон» із «Декамероном», то навряд чи доведеться говорити про поступ реалізму. І якщо в новелі виявляється потяг до реалізму, то як тоді пояснити широкий розвиток новелі в романтичній літературі з її мотивами фантастики?

Не можна навіть сказати, що форма новелі в новіших часах прокладає дорогу реалізмові. Щоб не звертатися до прикладів із чужих літератур, візьмімо твори Васильченка, побудовані на змішуванні дійсности й фантазії, навіть на контрастуванні цих двох світів (Степан Васильченко — *«На хуторі»* й інші). А тим часом вони є типовими новелями: економія засобів, тяжіння до розкриття одного епізоду життєвого явно за це свідчить.

А подивугідна майстерність новель Стефаника і Черемшини, які не малюють всебічно явища або предмети, а подають їх одним штрихом і суб'єктивно; так як вони це бачать, що і вказує на імпресіонізм. «І чого ти серце моє . . . » — приклад нехарактеристичної новелі, але дуже сконденсованої. Новелі Черемшини тим і виграють, що відштовхуються від реалістичного малюнку. Великий майстер новелі Коцюбинський здобував нові осяги тим, що від реалізму відхиляючись, шукав імпресіоністичних виразових можливостей.

Коротко кажучи, форма новелі, в її загальних дефініціях, є невтральна до реалізму і може заповнюватися різним стильовим змістом, може навіть імпресіоністичним більше, ніж яким іншим (залишаю це питання відкритим, бо це — окрема тема).

Клясицизм започаткував канонізацію форми новелі, романтизм серед своїх формально-деструктивних завдань супроти клясицизму за-

хитав також і форму новелі. На місце скупченості, підпорядкованості конструкційній схемі постає часто розтягненість (хоч аж ніяк не завжди).

Тік творить довгу новелю, сповнену рефлексіями, і теоретики першої половини XIX століття схиляються до думки, що властивістю новелістичного жанру є рефлексійність. Розуміється, це була аберація зору, викликана творами Тіка. Для деяких німецьких романтиків, — не тільки для Тіка, але й для Шеллінґа, — стала неясною природа новелі, і вони її розуміють як «маленький роман». І якщо Райнбек (Reinbeck) різко заперечує цю розпливчатість Тікових формул, то це, мабуть, слід розуміти як вплив класицизму, який в епігонських формах залишався в Німеччині XIX століття живущим.

Ріль (Riel) порівнює (мабуть також надиханий класиками) строгість форми новелі з музичною сонатою. Як образне порівнення, воно могло б бути приймовне. Але це порівнення привело декого до хибного висновку, що новеля, так як і соната, є формою «камерного мистецтва», призначеного для замкненого кола людей. Що це не так, можна засвідчити майже всією історією української новелі, вона ішла в маси і через неї здійснювався частинно процес пробудження нації.

Дуже виразно класицистичне заперечення романтичних понять про новелю звучить у Геббеля (Hebbel), коли він пише: „Die Novelle namentlich sollte, statt der Herzens- und Geisteserfassung, worin sie sich mehr und mehr zu gefallen anfängt, die Begebenheit, die neue, unerhörte, bringen, und das aus dieser entspringende neue, unerhörte Verhältnis“ (Hirsch, S. 57).

Так позначалися, підо впливом панування різних стилів, різниці у визначенні новелі, які закаламучують прозоре джерело понять і тяжать над дослідниками, гальмуючи роботу над уточненням наукових окреслень. Та трудність полягає ще й у іншому, у природному змішуванні жанрових ознак.

Мистецтво слова є водночас і жанрово розчленоване, і суцільне, що продиктовано самою природою творчого процесу. Самі вимоги представлення словом ставлять перед письменником проблему *способу* представлення, а тим самим передусім питання жанру. Але разом із тим процес творення у великій мірі позараціональний, і логічна свідомість жанрової категорії геть не завжди присутня у митця під час творчого акту. Не раз специфіка фактичного матеріялу й ідеї не знаходять повного виразу в чітко окресленому жанрі. Є твори, які своїми формальними властивостями дуже досконало вкладаються в ідеальне поняття новелі. Таким є «Поєдинок» Г. фон Кляйста чи його ж «Маркіза О». Це справжні новелі, хоч сам автор уникав для них цієї назви й означав як «ґешіхте». В них виявляється потрібна для новелі сконцентрованість, зростання сюжетної напруженості і динаміка, композиційна майстерність. Як побачимо з дальшого розроблення нашої теми,

у нас серед романтиків уже шедевр новелістичного ґатунку знаходимо в «Орисі» П. Куліша. Але коли ми візьмемо, наприклад, «Люцінду» Шлеґеля, то тут відразу в яскравім вияві натрапляємо на оте змішування жанрів. «Люцінду» найліпше можна було б назвати повістю, тобто приділити до того жанру, який не є спеціяльно виділений в багатьох західньоевропейських літературах, в німецькій також, де для нього навіть і терміну немає.

В «Люцінді» є і риси роману, і риси новелі. Насиченість твору самоаналізою, рефлексіями на тему сексуальної любови, дає йому обсягову широкість, властиву романам. Разом із тим твір по суті має одного справжнього героя — самого оповідача. Поруч цього героя стоїть його кохана — Люцінда, але це в більшій мірі проєкція любовних ідеалів оповідача, ніж конкретна постать («в цьому глибокому дзеркалі я не боюся самим собою захоплюватися і самого себе любити»).

Ще більше символічні інші героїні, вони немов би знаки любовних етапів у житті героя. Життя взято дуже вузько — одною лише стороною. Все це наближає твір до новелі. Але є і діялог Юлія й Люцінди, застосований з такою правильною послідовністю, яка властива драмі.

«Люцінда» лише одна з багатьох можливостей схрещування жанрів. І тому у значній мірі виправдується метод багатьох дослідників протиставлення новелі різним іншим суміжним ґатункам літератури.

Новеля протиставляється романові, казці, драмі, леґенді, анекдоті тощо. Цей метод розкриття новелі, яким часто дослідники починають і кінчають свої праці, не є сприймовний для нас, він бо спроможний не лише вияснювати суть справи, але й постійними екскурсами у сферу різних жанрів методологічно притьмарювати основний предмет досліду.

Та коли ми в основному дали наше розгорнене, ідеальне окреслення поняття новелі, оперте на міркуваннях ряду авторитетів, доцільно буде звернутися й до методи зіставлення, покористувавшися при цьому дослідами інших, згадавши про різні жанри на фоні новелі та перенісши центр наших власних дослідчих зусиль на порівнення новелі з оповіданням та розкривши природу оповідання спеціяльно, бож наша тема в цілому має завдання дослідити, як українське оповідання в своєму повільному розвитку зближалося до новелі чи перетворювалося в неї.

Найперше звернімося до зіставлення новелі з романом. При глибшому розгляді, якщо відійти від педагогічно спрощених, для вжитку школи достосованих категорій поетики, то виявиться, що й визначення роману не має достатньої скристалізованости.

Слід визнати слушним погляд, що новеля в основних, генеральних своїх прикметах відлилася в певну приблизну норму давно, і тіль-

ки стиль, зміст та різні секундарні її властивості дають безконечні можливості варіяцій і творять ілюзію неокресленості цієї естетико-літературної категорії; натомість роман, хоч рахує за собою багато століть існування, все таки перебуває у стані розвитку таких своїх властивостей, які не раз слід зарахувати до визначальних.

Роман як жанр формується ще й далі. Ще в 1867 році автор німецької поетки Fr. Beck „Poetik", Mchn, 1867) не розрізняє новелі і роману ніяк інакше, як тільки за обсягом. І хоч цей примітивний підхід уже залишився позаду, все таки кількість сторінок залишається наявним зовнішнім показником, який перший сиґналізує, де маємо роман, а де новелю. Новеля вкладається в кілька або кільканадцять, рідко- в кількадесят сторінок, роман завжди переходить сто сторінок і може складатися навіть з кількох томів.

Томашевський у своїй «Поетиці» (Ленінґрад, 1925 р., с. 196) прикметі розміру надає великого значення; він каже: «Ознака розміру-основна в клясифікації повіствувальних жанрів — геть не така мало важлива, як це може здаватися з першого погляду. Від обсягу твору залежить, як автор порядкуватиме фабульним матеріялом, як він побудує свій сюжет, як впровадить в нього свою тематику».

Роман малює цілу історичну епоху, захоплює собою життя багатьох осіб, груп чи й суспільних верств. Він націлений на відображення безкрайого моря життя, він дає відчути його потік.

Новеля концентрує увагу навколо одної особи чи невеликої групи їх, навколо одної події чи небагатьох, що взаємно зумовлені чи так себе доповнюють, що стають органічною цілістю. Якщо широта роману дає відчуття потоку життя, то вузькість новелі приносить зі собою інтенсивність бачення деталі, вглиблення в окремий життєвий випадок, крізь який прозирає проблематика найістотнішого в житті.

Роман представляє розвиток життєвих ситуацій, одної за другою, новеля дає розкриття одної ситуації. Роман пробує розв'язувати ряд проблем, новеля зосереджується на поставленні одної проблеми. В новелі знаходимо героя з його певними рисами, і ці риси є незмінні; що краща новеля, то сильніше ці визначені риси характеру виявляють себе у сюжетній ситуації; у романі ж ми можемо не знайти цього моментального «анатомічного розтину» душі, він заміняється картиною душевного розвитку. Інакше кажучи — новеля оперує статичними характерами, а роман показує розвиток характеру. В романі є простір для широких медитацій, для цілого ланцюга рефлексій, що мають певну логіку свого розвитку. Добра новеля стрімголов біжить до своєї розв'язки, вона уривається на найвищій точці свого напруження або дає несподіваний поворот подіям і різко замикає себе на тому. Рух роману поволі піднімається до кульмінації, щоб потім поволі спускатися вниз, даючи розв'язки тим ситуаціям, в яких опинилися герої.

Дехто вважає, що роман — це сума цілого ряду новель, при чому стрижнем роману є один чи кілька героїв, що проходять через усі новелі, єднаючи їх таким чином. Цей погляд може бути виправданий тільки до деякої частини романів, наприклад, він часто підходить до авантурного роману. Але, здебільшого, складові частини роману дуже умовно можна назвати новелями, там, здебільшого, не знайдемо ланцюга новель, а натомість вростання одної новелі в другу, перетинання, змішування, так що новелістична якість розчиняється й набирає іншого характеру. Про його новелістичні складники краще не говорити. Тут ми заперечуємо позицію Томашевського і схиляємося до погляду Кляйна, який каже, що „Übergänge vom Roman zur Novelle sind selten" („Reallexikon der Deutschen Literaturgeschichte", Berlin, 1963).

Айхенбавм висловлюється категоричніше: «Роман і новеля — форми не тільки не однорідні, але й внутрішньо ворожі і тому ніколи не розвиваються одночасно і з однаковою напругою в одній і тій же літературі». Ця формула особливо вірна в першій своїй половині, що ж до паралельного розвитку новелі й роману, то це в літературах трапляється раз-у-раз, хоч і не з однаковою силою напруги. Там, де поруч новелі не розвивається роман, там все таки, здебільшого, є повість як «ерзац» роману. В німецькій літературі терміну «повість» не існує, хоч відчуття наявности проміжного жанру, більше спорідненого з романом, наявне, і є спроби означити цю категорію творів спеціяльним, але не досить виразним висловом „größere Erzählung".

В повісті менше подій, менше героїв, ніж у романі, також і час подій обмеженіший, тому й кількість сторінок не може бути особливо великою. В ній вміщається менший круг проблем, і події розвиваються інтенсивніше, ніж у романі.

Якщо початки роману постали зі збірників новель, з розповідей про мандрівки, то новеля відгалузилася від анекдоти і казки, там треба шукати її початків, але тим більше треба подати розмежування цих жанрів.

Анекдота жанрово не досить окреслена, елементарна форма прозаїчного твору, позбавлена у змісті всякої претенсії на глибину чи проблемність, тоді як новеля так чи інакше ставить проблему чи наштовхує на неї читача.

Новеля прагне надзвичайного, нечуваного, — анекдота — розважального. Анекдота може складатися з одного мотиву (якщо вона є каламбуром), може витримати накопичення небагатьох мотивів, але для неї не є характеристичним ускладнення мотивів, зудари життєвих сил, розвиток ситуації; анекдота здебільшого не доростає до того, щоб мати сюжет. Вона може мати в собі сировинний матеріял життєвий, придатний для мистецького оброблення в новелю.

Тіснішим є зв'язок новелі з казкою. Доказом цього є те, що багато

новель мають казковий кольорит. Сплітання новелі з казкою спостерігаємо в західніх літературах, особливо часто в епоху романтики; українська література культивує це схрещування жанрів і пізніше, в добі реалізму (Нечуй-Левицький, Панас Мирний і Винниченко).

Казка нормально має дію, що розвивається в реальному і фантастичному світі, новеля може сполучати в собі обидва світи. Новеля й казка передбачають слухача й оповідача, естетична заокругленість і обмеженість у часі характеристичні для обох жанрів. Для оповідача казки та слухачів світ магії, чародійства і фантастичних пригод якщо й не є вірогідний взагалі, то в момент самої розповіді все таки й оповідач і слухачі є оповиті атмосферою наївної життєвої екстази, яка робить фантастичне вірогідним, або сприймається як умовна можливість, розглядана крізь призму лагідної іронії.

Вся мовна стилізація казки спрямована до того, щоб викликати вітальну піднесеність, життєву екстазу, що має своє першоджерело в первісній життєстверджуючій психології наших предків. У новелі цієї стилізації, вітального оргіязму, як правило, немає. Новеля оперує переважно не чудесним, а нечуваним, чимсь неповторно-оригінальним, а якщо і з'являється чудо, то воно має виступити не як паралельність зі світом реальним, як у казці; ні, чудо має бути вмотивованим, старанно вмонтованим у реальність, психологічно переконливим, опертим на інтуїцію чи на містичну сторону нашої душі.

Фантастика казки, здебільшого, навантажена картинами ідеально бажаного до здійснення, вона має «мистецько-ідеологічний» народній зміст, що, розуміється, відсутнє в новелі. У казці «вищий порядок», світ ідеального стає над ницістю веґетативної буденщини. Тому казка з її фантастикою майже завжди має щасливий кінець. Герої з допомогою чудес перемагають усі життєві труднощі. Якщо фантастика виступає в новелі, вона все таки може вести до найрізнорідніших розв'язок, щасливого або нещасливого кінця. Однак, «вищий порядок», казки, наївний світ іреально-оптимістичного, не раз приваблює собою новелістів, і вони його стилізують. Це і є найбільше можливе зближення новелі до казки.

Найтісніше зв'язана новеля з казкою в північно-американській літературі. Там народні казки постають ще в XIX столітті і носять на собі познаки новелістичних впливів. З другого боку, американська новеля більше зв'язана з усною розповіддю, що є впливом казки. Марк Твен був визначним оповідачем своїх новель. Справжні новелі чи оповідання називають і зараз в американській літературі „Short story", а романи „Novel".

Казка — народнього походження; казки, укладені авторами, залишаються казками в такій мірі, в якій вони наслідують поетику народньої казки.

Поетика казки не властива поетиці новелі. Що краща новеля, то більший у ній потяг до оригінальности мистецьких засобів. Що краща казка, то більша в ній віртуозність у комбінації народніх образів, у насиченості фолкльорним елементом. Казка створена народньою мовою, її діялектичні риси становлять прикрасу мистецької структури. Казка оперує стандартами народньої поетики, фолкльорними епітетами, вона має спеціяльні, для казки властиві стилістичні прийоми, однакові зачини й кінцівки, в сюжетній дії — трикратність повторення її, герої казки елементарно-прості в своїй психології.

Все це цілком далеке від новелі; новеля цурається стандарту, вона шукає не тільки нечуваних подій та незвичайних, дивних героїв, але й полює за індивідуальною оригінальністю мовного стилю. Казку збудовано на таких прийомах, щоб її можна було легко запам'ятати і з пам'яті розповісти, новеля ж має бути легко прочитана вголос, з індивідуальними інтонаціями й ефектами автора, містифікованого оповідача.

Не від речі було б тут зіставити новелю із леґендою. Та в цій точці ми могли б сміливо покористатися міркуваннями Й. Кляйна, який розглядає новелю лише як „Stofftyp". Він каже: „Die novellistische Legende kommt im Mittelalter vor, die Romantik neigt wieder zu ihr. Aber ihr Stoff widerspricht den Aufgaben, die die Novelle gemäß ihrer Herkunft bekommen hat. Die Novelle reicht — in Ausnahmefällen — höchstens an die Grenzen des Überwirklichen, die Legende überschreitet sie. Die Novelle stellt wohl auch Charakterbewährung dar ohne metaphysische Sicherung, die Legende setzt solche voraus. Die Novelle geht gern vom Zweifel aus, die Legende vom Glauben; die Novelle beschäftigt sich oft mit dem Unheil, die Legende mit dem Heil. Die Charakter fallen demgemäß verschieden aus. Ein legendenhafter Schluß wirkt bei einer Novelle peinlich". („Reallexikon der Deutschen Literaturgeschichte", Berlin, 1963).

Цю точку зору можна б в основному прийняти. Слід зробити лише застереження проти її абсолютности. Відомо, що деяким романтикам щастило леґендарний матеріял ввести в новелю так, що він там відчувався потрібною органічною часткою, і чудесне залишалося переконливим. Як приклад цього можна взяти «Поєдинок» Кляйста. Те, що героїня новелі Літтеґарда звільнилася від обвинувачення у розпусті, сталося чудом, але це чудо міцно вмонтоване в хід новелі і збуджує релігійне почуття. Відмовитися від думки, що новеля може спиратися на леґендарно-чудесне, значить занадто піддатися позитивістичному розумінню природи новелі і не розуміти чару деяких романтичних новель, які життєво-надзвичайне опромінюють німбом чудесности.

Важливим є для нашої теми і порівнення новелі з притчею. „Durch den lehrhaften Zug unterscheidet sich die Parábel grundsätzlich von der Novelle“ — каже Кляйст („Reallexikon . . . “). Цей полгяд спускає з ока так звану «моральну» новелю, споріднену з притчею. Встановити грань тут не завжди легко. Різниця все таки та, що в притчі роля повчання більша, ніж у новелі. «Моральна» новеля не завжди дає позитивну мораль, притча зв'язує себе міцно саме з позитивною високого звучання мораллю. Моральна новеля намагається бути цікавою, дивна подія все таки залишається, для притчі ж головне — мати образний приклад до моралі.

Німецькі дослідники настоюють на близькості новелі й драми, що видається нам у великій мірі штучним, тому ми на цьому зіставленні не спиняємося.

І тепер залишається розгорнути паралель між новелею й оповіданням. Розмежування новелі й оповідання переведено в поетиці ще недостатньо, а подекуди різниця між цими двома типами прози взагалі заперечується, особливо у росіян, тоді як українські формалісти (Шамрай), різницю сюю, в інтересах історії української літератури, виразніше відчувають.

Вагання є і в колах німецьких дослідників. У книзі Кайзера (W. Kayser: „Kleines literarisches Lexikon“, Bern 1953) серед основних літературознавчих понять зовсім не знайдемо поняття „Erzählung”. Тімофєєв у своєму підручнику теорії літератури для вищих шкіл трактує новелю й оповідання як однозначні поняття.

Змішування бачимо й у Томашевського. Наскільки німецькі дослідники неточні в окреслюванні оповідання, можна бачити хоч би на прикладі Кляйста, який у книзі „Geschichte der deutschen Novelle“ (Wiesbaden 1960, S. 10), між іншим, каже таке: „In den deutschen Ausprägungen neigt die Novelle zum Heroischen, die Erzählung zum Idyllischen“.

Можна сумніватися щодо правдивости цього навіть у відношенні до німецької літератури, не говорячи вже про інші. Скоріше всього, дослідник не знайшов для своєї думки точного вислову, бо можна б, справді, сказати, що новеля тяжить до напруження в змалюванні людей і подій, а оповідання тече спокійно. Відчуття цього, здається, мав Гавф, коли у 1827 році („Stuttgarter Morgenblatt“, № 292/3) протиставляв новелю оповіданню. На його думку, оповідання, які він читав за дитинства, можна з меншою уважністю переповідати, аніж новелю, бо, мовляв, «природний порядок» елементів у оповіданні зберігається, а в новелі порушується.

З цим збігається, приблизно, і погляд Роберта Печа (R. Petsch. „Wesen und Formen der Erzählkunst“, Halle/Saale, 1934, S. 1), який каже: „Unter Erzählung verstehen wir schon im gewöhnlichen Leben eine zusammenhängende Mitteilung von vergangenen Tatsachen, die sich über

die bloße Nachricht erhebt und wenigstens nebenher ästhetisch wirken kann".

Це визначення неточне передусім тим, що вироблене оповідання націлене звичайно на естетичний вплив повністю, а не „nebenher".

За коротке і вдале визначення слід вважати подане у Вільперта (в його популярному лексиконі поетики, стор. 189): „Im engeren Sinne eine Gattung, die sich durch geringeren Umfang und Breite von Epos, Roman, Saga, durch weniger kunstvollen und tektonisch straffen Aufbau von der Novelle, durch Vermeidung des Unwirklichen von Sage und Märchen unterscheidet und somit alle weniger gattungshaft ausgeprägten Formen der Erzählungskunst umfaßt. Sie erscheint in Prosa, doch auch in Versen".

З цим визначенням сперечатися не доводиться. Можна лише закинути, що воно не досить вичерпне. Важко окреслюваний жанр представлено тут шляхом відмежування від усіх сусідніх, але протиставлення новелі, яке найкраще окреслило б своєрідність оповідання, не переведене до кінця. Так само, як і новеля, оповідання змальовує події, але в ньому немає новелістичного спрямовання уваги на одну подію, немає поспішного бігу до одного центрального випадку, воно не шукає особливої надзвичайности, нечуваної оригінальности подій. Воно простіше, елементарніше не лише в доборі матеріялу, але і в композиції.

Оповідання може звернути більшу увагу на характер, на його розгорнення, тоді, як у новелі все зводиться головно до незвичайної події. Все це, так чи інакше висловлене дослідниками, мусимо доповнити й власними оригінальними міркуваннями.

Оповідання не несе в собі тої змістової глибини, захованої символічности показаного, як новеля. Воно має бути ц і к а в и м представленням життя, цікаве тут є функцією мистецької сконцентрованости. Новеля має бути не лише цікавою, а й глибокою, вона повинна наштовхувати на застанову, вона змушує в окремому особливому і цікавому випадкові бачити віддзеркалення широких течій життя, захованої течії. Вона бере в основу о д н у п о д і ю, оповідання може бути дещо більше, о д н у с т о р о н у ж и т т я в її розвиткові. Тому в новелі центральна точка чітка і напружена, в оповіданні ж виступає розгорненість окремої сторони життя. Перехідні форми між одним і другим трапляються особливо часто. Вгляд у розвиток цих двох форм на українському ґрунті показує, що наші письменники дуже часто не дбали про диференціювання близьких жанрів, а не раз, видко, і не уявляли собі досить ясно якостевої відмінности сусідніх жанрів. Це не означає, що дослідник має право так само змішувати жанри, як вони представлені в історичній дійсності. Ні, його завдання полягає в тому, щоб, у міру можливости, встановлювати лінії розвитку окремих жанрів, спостерігати, як вони, в процесі літературного розвитку, поволі розмежовувалися й унутрішньо окреслювалися.

II

КРИТИЧНА АНАЛІЗА УКРАЇНСЬКОЇ ПРОЗИ КВІТКИ-ОСНОВ'ЯНЕНКА

ЕВРОПЕЙСЬКА КЛЯСИЦИСТИЧНА НОВЕЛЯ І Г. Ф. КВІТКА

Новеля у клясицизмі належала до числа менше розвинених жанрів. Дослідники історії літератури звичайно обходили питання про властивості новелі в клясицизмі. Навіть таке капітальне видання, як многотомна історія світової літератури за редакцією О. Вальцеля, не присвячує уваги клясицистичній новелі.

В центрі уваги літературознавців, які зверталися до вивчення цього стилю, стояли драма, трагедія, ода, роман, навіть і «низькі» жанри, як травестована поема, бурлеск, байка, комедія тощо, але новеля раз-у-раз залишалася далеко збоку, про неї або глухо згадувано, або взагалі промовчувано.

Ми також не можемо взяти на себе завдання, яке явно відбігає за межі нашої теми і можливостей: ми не станемо розглядати проблеми клясицистичної новелі XVII—XVIII століття в європейській літературі, обмежимося лише кількома спостереженнями й констатаціями зі сфери західньоевропейських літератур, які нам можуть бути потрібні для вияснення ролі клясицизму у формуванні новелістичного жанру на українському ґрунті.

Клясицистична західньоевропейська новеля несе на собі всі головні ознаки стилю. В основному вона належить до прози, хоча Ляфонтенові „Contes et Nouvelles" і написані віршем. Те, що Ляфонтен ставить казку й новелю поруч, здається нам не випадковим. Поетика клясицизму, що містить в собі багато норм і точних окреслювань, не дала належної жанрової межі в ділянці новелі: маємо тут на увазі межу якостеву, бо просторова межа у вигляді короткости виступає досить виразно.

Новеля стоїть поміж «низькими» і «високими» жанрами клясицизму. З високими жанрами новелю єднає її дидактизм, завжди в ній присутній. Його знайдемо і в «Пентамероні» Giovana Battista Basile, і у

Ляфонтена, навіть у «Трагікомічних новелях» Скаррона, а вже з особливою силою дидактизм виявляється в «моральних оповіданнях», ціла повінь яких з'явилася в другій половині XVIII століття.

З «низькими жанрами» в'яжеться новеля тим, що часто стоїть близько до анекдоти, до буденного явища життя, часто черпає свої мотиви з народньої казки (Базіле, Перро), що веде до демократизації літератури. Новеля стремить до композиційної ясности, ґалянтно-прециозний спосіб малювання відбився на ній у меншій мірі, як у романі, але все таки його відчутно, вона має майже завжди нахил до пікантерії: більший (у Ляфонтена) чи менший (у Мармонтеля). Спрощення образів, поділ на «чорне» і «біле», так властивий клясицизмові, виступає виразно і в новелях.

Клясицизм всотує в себе новелістичний досвід попередніх епох: використовуються мотиви, сюжети, форми «Декамерона» Боккаччо, новель Сервантеса, більше того, сягається до ембріональної форми новелі, до середньовічної проповіді, з її exempla, і саме ця ембріональна форма дає поштовх для розвитку моральної новелі. Для новелі типовими є сюжети, сперті на орієнтальні мотиви, це стає штампом так у романі, як і у новелі.

Клясицисти не шукають оригінального сюжету, центр ваги лежить не в сюжеті, а в способі його оброблення. Noch in den „Unterhaltungen deutscher Ausgewanderten" begnügte sich Goethe vielfach mit überkommenen Stoffen und gab nichts anderes hinzu als die Prägung seiner Wortkunst. Was davon Marschall Bassompierre erzählt wird, schließt sich eng an die französische Vorlage an, mitunter so eng, daß es wie eine freie Verdeutschung klingt" (Walzel, „Gehalt und Gestalt im Kunstwerk des Dichters", Berlin-Neubabelsberg, 1923, S. 170-171). Якщо це властиве великому Ґете, то ще в одвертішій формі знайдемо переймання змісту у Ляфонтена та багатьох інших клясицистів.

Новеля не демонструє собою розцвіту клясицизму, як слушно зазначає J. Klein („Geschichte der deutschen Novelle", Wiesbaden, 1960, S. 62), „die Klassik begünstigt die Formbildung, aber nicht die innere Dynamik, die die Novelle so oft hat".

Може саме тому лишається новеля немов би на периферії розвитку цього стилю. Одначе, коли у Франції наступають присмерки клясицизму, коли поруч нього співіснує вже і його витискає Рококо, тоді постає дуже популярне, хоч і не з найвищими літературними якостями «моральне оповідання», що має цілі виховно-педагогічні і розцвіт якого, здається, треба пояснювати реакцією на моральний розклад епохи Освічености і Рококо.

Це відгалуження клясицизму для насвітлення нашої теми є важливе, і тому воно заслуговує на спеціяльну коротку характеристику.

Основоположником типу морального оповідання є Jean François Marmontel, творчість якого колись мала великий успіх у читачів, але

вже від довшого часу ґрунтовно забута, а навіть цілковито занедбана в сучасному літературознавстві.

Серед невистарчальних згадок про творчість цього письменника ще найбільше заслуговує на увагу коротка характеристика Клемперера (V. Klemperer. „Geschichte der Französischen Literatur im 18. Jahrhundert". Berlin, 1954).

„Seine Geschichten unterscheiden sich wesentlich von den üblichen Contes des achtzehnten Jahrhunderts. Er gibt die Verbindung mit dem Märchen, das phantastische Marionettenspiel der Ideen auf, er verzichtet fast durchweg auf den Orient ... er bleibt im Realen und mit Vorliebe auf dem Boden der französischen Gegenwart. Technisch gewertet, bedeutet seine Neuerung einen Rückgriff auf die ursprüngliche italienische Novella, die an einer anekdotisch einprägsamen „Neuigkeit" das Bild eines Lebensausschnittes aufhängt ... Alle Novellen Marmontels sind moralische Exempla, alle zeichnen sie in kindlichem Schwarz und Weiß das Laster und die Tugend, alle beherrscht der kindliche Glaube an die prompten Barzahlungen der göttlichen Gerechtigkeit. Darunter leidet denn die angestrebte Lebensechtheit.

Marmontels Helden sind nicht so sehr Individuen als generelle Gestalten und Allegorien, wie sie in der „Moralität", dem didaktischen Schauspiel des Mittelalters, auf allen europäischen Bühnen agierten. Er läßt sich auch keine Gelegenheit zu Sentenzen, zu abkühlenden allgemeinen Bemerkungen entgehen.

Wiederum arbeitet er der Abkühlung entgegen durch einen unendlichen Verbrauch an tugendhaften Tränen und eine gewisse Lüsternheitsdosis .... Man könnte sagen, Marmontel habe der längst vorhandenen comédie larmoyante als neue Gattung die nouvelle larmoyante zur Seite gestellt. In seiner ersten Serie („Contes moraux", 1761 — O. S. B.) überwiegt das novellistische, in der zweiten („Nouvelles Contes moraux", 1793 — O. S. B.) das larmoyante (weinerlich — O. S. B.) und pädagogische Element. Schule gemacht hat gerade dieser Bestandteil". (V. Klemperer. Geschichte der französischen Literatur im 18. Jahrhundert, Berlin, 1954, S. 278-279).

Для нашої цілі потребуємо ми в цій загалом цікавій характеристиці дещо уточнити, як і дещо додати до неї. Оповідання Мармонтеля не можна назвати ані християнськими, ані антихристиянськими. В епоху просвіченості, сповнену виступів проти клерикалізму й релігії, Мармонтель посідає позицію середини, він деїст.

В новелях Мармонтеля можна натрапити і на змалювання пікантних ситуацій, на хітливі двозначні натяки, але в усьому цьому Мармонтель не переходить меж, він лише відбиває загальну літературну моду, і на фоні розкладових виявів її треба б говорити про певну скромність Мармонтеля.

Умовність новель Мармонтеля, їх незв'язаність із життям підкреслюється тим, що він любить образи ідилічних чутливих пастушок і пастушків, іноді поринає цілком в античність, знаходячи там для себе героїв і з їхньої поведінки черпаючи собі матеріял для повчань, деколи звертається він до царства казкової фантастики, щоб звідти витягнути також моральну науку.

Слушно зазначає Клемперер, що свіжим повівом є звернення Мармонтеля до сучасности, до французької дійсности 18-го століття. Але Мармонтель бере ще лише поверхню цієї дійсности, у нього вона називається, а не змальовується. За типовими для клясицизму іменами, милозвучним Ariste, Eraste, Cleon, Glarice, Hortence та таке інше, заховані безбарвні герої, не образи, а носії прикмет. Поетика його порівнень, метафор не знає засади індивідуалізації. Він тут у полоні загальникових формул, досконаліть прикмет і властивостей розкриває він через порівнення з античністю. Звертаючися в поетичних образах до античної мітології, він плекає вишуканість стилю вислову; далекий від життєвої реалістичности, творить стиль, приємний для вуха аристократа і приймовний для читання в аристократичних сальонах. У нього не знайдете жадного брутального виразу. В своїх новелях він культивує форму: Ich-Erzählung.

Вплив руссоїзму позначається на Мармонтелеві виразно, особливо в пізнішій творчості. Життя на лоні природи стає для його новель ідеалом. Дослідник M. Freund у праці „Die moralischen Erzählungen Marmontels" (Halle, 1904) зазначає: „Das ... Land galt ... im Gegensatz zur Stadt als der Tempel der Liebe und aller Tugenden. In wenigstens der Hälfte von Marmontels Erzählungen finden wir vornehme Pariser auf dem Lande. Bei jeder Gelegenheit wird ein Preis des Landes und der Natur angestimmt. Das geschieht aber zumeist in ziemlich allgemeinen Ausdrücken" (S. 59).

Цнотливість представляє Мармонтель у похвальних тонах. Моральні неґативи він бере у зм'якшених формах і своїми історіями повчає, заперечує доцільність моральної невитриманости людини. Він не є ні в якій мірі сатириком.

Мармонтель ніколи не цінує оповідання самого по собі, як виразу мистецького бачення світу. Зміст оповідання є для нього лише матеріялом, на якому виправдується його певна моральна теза. Іноді він цю тезу лише наводить, але раз-у-раз це переростає в нього у розгорнене повчання.

В Мармонтелеві бачать батька «морального оповідання». За ним постає ціла жанрова хвиля у французькій літературі кінця 18-го століття. Постають оповідання-одноденки, що не лишають майже сліду в історії літератури, але стають найпопулярнішим читвом для тодішнього покоління.

Мармонтеля перекладають на більшість європейських мов. Він викликає постання течії морального оповідання в Німеччині. Серед представників цього напрямку у свій час звертали на себе увагу Sturz, клясичний прозаїк і сатирик, (W. Kosch, DLLIV, 2927), Moritz Erdmann Engel (1767—1836), який написав „eine Reihe von Kinder- und Erbauungsschriften". (W. Kosch. „Deutsches Literatur-Lexikon", 1, 445). Але особливої слави зажив Johann Peter Hebel (1760—1826), своїми „Schatzkästlein des rheinischen Hausfreundes".

Це є збірка оповідань, що простотою свого змісту часто переходять в анекдоту. Поучка в цих оповіданнях завжди наявна, іноді і на початку, і в кінці твору.

Це мораль людини з євангелицьким способом думання; раціональний момент виступає завжди яскраво. Своєю простотою, стрункістю викладу оповідання в'яжуться тісно з клясицизмом. Вся внутрішня краса цих творів базується на їх простоті. В них не знайдемо ні портрету, ні пейзажу. Іноді з'являється легкий гумор, але він викликається завжди ситуацією і ніколи не описовими засобами.

Гебель містив свої оповідання в календарі, до календарних потреб вони були достосовані. Сьогодні вони майже забуті, і навіть у найґрунтовніших історіях літератури ім'я Гебеля можна знайти лише принагідно.

До школи морального оповідання треба зарахувати й велику кількість оповідань Квітки-Основ'яненка. Думку проф. Чижевського про те, що Квітка-Основ'яненко був мало зв'язаний з сучасною українською і чужими літературами (Д. Чижевський. «Історія Української Літератури». Нью-Йорк. 1956 р., стор. 362-363) слід би ще перевірити, вона нам видається, щонайменше, сумнівною. І проф. Чижевський відзначає у Квітки тип оповідання моралістичного, але він не ставить його у зв'язок з західньоевропейською моралістичною новелею. А цей зв'язок можна помітити навіть за загального зіставлення.

Мармонтель був перекладений на російську мову Карамзіним, багато видань Мармонтелевих новель з'явилися в польських перекладах. В Харківському університеті тих часів знаходимо цілий ряд німецьких професорів. Це були люди таких духових інтересів, до яких моралізм Штура, Гебеля дуже пасував. Чи в цій атмосфері загального зацікавлення моралістичною новелею міг Квітка залишитися незаторкнутим і творити цю галузь новелі цілком оригінально? Це дуже сумнівно.

Наша аналіза не дає підстав шукати якихось конкретних запозичень, але ми бачимо ясно зв'язок Квітки зі школою моралістичного оповідання. Місце Квітки в цьому напрямку — між Мармонтелем та Гебелем.

Але тут відразу треба з усією силою наголосити, що Квітка дуже перевищує всіх своїх попередників в європейській літературі. Він талановитіший від них. Моральні сентенції його хоч і тісно сплетені з

оповіданням, проте сама художня тканина оповідання набуває самодостатнього значення, художні образи мають вартість самі по собі, незалежно від моралі, з ними зв'язаної. Але й мораль Квітчина не є холодним розумуванням. У ній багато сердечности, нехай і сполученої з наївністю. Його повчання пливуть з глибини народньої мудрости та відображають українську релігійно-православну точку зору.

Недоцільно шукати якихось надто виразних впливів окремих представників морального оповідання на Квітку, але його творчість слід бачити в рамках цієї літературної школи, в якій він вивершує напрямок, дає йому мистецьку повноту і тим заслуговує на окреме почесне місце в історії світової літератури.

І той факт, що твори Мармонтеля забулися, а Квітчині читаються на Україні з непослабленим інтересом, додає ще один вимір значенности Квітки і приводить до припущення, що кращі його оповідання, перекладені на чужі мови, зайняли б почесне місце на полицях сучасних масових бібліотек.

Не ставлячи перед собою безплідного завдання встановити «залежність» Квітки, ми все таки можемо і повинні провести паралель між ним і спорідненими йому письменниками на Заході.

Квітці чужа моралістична млявість Мармонтеля, він не визнає «золотої середини», компромісу з розбещеністю, яка виступає у Мармонтеля в його використовуванні пікантного, він також чужий і холодному раціоналізмові Гебеля, його мораль іде «від серця».

Сучасне життя в його творах кольоритне, воно не має клясицистичної умовности французьких зразків, ні німецької схематичности, воно сягає до фолкльорних джерел може так, як сягала фолкльору клясична новеля древніх греків (див. „The Greek Novella in The Classikal Period" by Sophie Trenkner. Cambridge 1958). Під ци оглядом, здається, пророцтво Гердера про гелленістичні можливості на Україні починало в творчості Квітки давати перший натяк на здійснення. Відродження української культури на початку XIX століття ішло з народніх джерел дуже органічно, так як творилися й початки античної культури.

ПРОБЛЕМИ УКРАЇНСЬКОГО КЛЯСИЦИЗМУ І КВІТКА-ОСНОВ'ЯНЕНКО

В самому питанні визначення стилю творчости Григорія Федоровича Квітки-Основ'яненка панує невиразність. Дехто вважає його реалістом (особливо сучасні совєтські дослідники), також часто зараховували його до сантиментального напрямку.

Першим твором українською мовою, що його написав Квітка, була новеля «Маруся». Безпосередньо по цьому написано «Салдацький пат-

рет» і «Супліку до пана іздателя». Останні два твори з'явилися друком у 1833 році в альманаху «Утренняя звезда». Разом з ними вміщено там таки й уривок з «Марусі». Отже, початок нової української прози треба датувати 1833 роком. Сам автор, розуміється, не усвідомлював об'єктивної ролі того почину, що він зробив, хоч інтуїтивно з великою упертістю шукав вищого призначення для своєї творчости. В дійсності ж його започаткування української прози було великою духовою революцією.

Він виразніше й послідовніше, як його попередники, став на захист українського слова, ствердив його культурно-творчу й літературну вартість так своїми полемічними виступами, як і літературною практикою. Він сформував «український табір». Про це пізніше згадував П. Куліш: «Скупились ми коло Квітки, скільки нас було тоді однії віри, одного розуму. Мало було нас, бо інших невірна городянська наука знівечила, а тих нужда до землі прихилила; а все ж почули ми глибоко в серці, що ми — ми, і справив це велике діло Квітка. Шевченко застав нас уже готовими слухати його думи смутнії і до невеликої громади нашої почав земляків зо всього світу скликати». (Твори П. Куліша, Львів 1910, т. VI, стор. 491).

Русифікаційні заходи російського уряду на Україні супроводилися також і наступом великодержавної російської суспільної опінії. Українське слово було затавроване як мужицьке, простацьке, примітивне, не гідне мистецтва. І якщо Котляревський позначив свою «Енеїду» певним глибшим сенсом, серед похмурої тиші провінції він засміявся раптом сонячним сміхом над потворністю Російської Імперії, яка йому здавалася *комічною,* то цей сміх був зрозумілий лише вужчим колам читачів, які залишалися національними принципіялістами навіть в атмосфері політичної безвихідности. Безпомічні ж послідовники Котляревського, такі, як Думитрашків чи Білецький-Носенко, ті, що створили «Котляревщину», справді ніби доводили, що українським словом можна лише бавити, смішити. «Котляревщина» була не лише безідейною, вона приймала в себе й великодержавницький російський зміст, як це задокументував Є. Гребінка своїм перекладом «Полтави» Пушкіна.

Щоб українська література могла вийти на ширший шлях, треба було підважити зневагу до української мови. І творчість Квітки починається саме з цього: «При нагоді була в мене суперечка з письменником, що пише малоросійською мовою. Я прохав його написати щось серйозне, зворушливе. Він доказував мені, що українська мова до цього непридатна й зовсім неспроможна. Знавши її зручність, я написав «Марусю» й довів, що від малоросійської мови можна розчулитись» (цитую за книгою М. Возняка, «Г. Квітка-Основ'яненко» Київ, 1946).

Квітчина творчість, саме за її українську мову, зазнала нападів з боку російської журналістки (Полєвой, «Русский Вестник», 1941, том III, кн. 8; Л. Л., «Северная Пчела» 1841, № 143; Бєлінський, «Отечественные Записки», 1841, Т. XVI, № 6; М. «Северная Пчела», 1834, № 248; Сенковський, «Библиотека для Чтения», 1834, Т. VII, кн. 11; див. Тарнавський. «Квітка-Основ'яненко». Бібліографія. Київ, 1928).

Під цими ударами Квітка виявив велику стійкість. Реаґуючи на зневажливі слова Бєлінського щодо української мови, Квітка писав у листі до Краєвського: «Важко впевнити десятки мільйонів людей, які своєю мовою говорять, пишуть, читають із насолодою, важко людям, які не знають тієї мови, впевнити їх же, що вони не мають її... Мова має свою граматику, свої правила, свої звороти, яких не наслідувати, не вияснити іншим, а поезія?... Нехай спробують переказати всю силу, усю величність, красу іншим?.. А скільки слів росіяни взяли й далі беруть із нашої мови для своєї; цілі фрази введено прямо від нас! Багато міг би сказати той, хто знає справу, та ми спиняємось на тому, що справедлива справа й без оборони візьме своє... Знов до малоросійської літератури. Вона посувається і житиме. Журнали... не зітруть її з лиця землі, вона переможе супротивників і гнобителів...» (Цитата за М. Возняком).

Це писав Квітка тоді, коли його українські твори вже стали фактором літературного життя. Але й перед початком творчости йому було ясно, що започаткувати нову літературу можна тільки ударом по всіх тих, що заперечували вартість українського слова. Цим заперечником було передусім все те, російське, що перлося на Україну й колонізувало її. Захист мови перетворювався у виступ проти колонізаторства взагалі, і саме цим починається творчість Квітки, саме такий напрямок має «Супліка до пана іздателя»: «Не второпають по-нашому та й ворчать на наші книжки». «Єта нешта па-чухонски. Зачим печатать, кагда ніхто не розуміє?» — Гай, гай! Хіба ж тільки й світа, що у вікні? Тривайте бо, панове, не дуже сікайтесь! Є ще на світі православне християнство, що вміють і люблять по-нашому читати.

Не усе ж для москалів, може б треба і для нас щонебудь, щоб і ми... знаєте, не усе, а так... дещо... потроху... дечого знали, а то по-вашому так ми... так собі... де нам за вами?.. Гм! На догад буряків, щоб капусти дали...» (Твори Г. Квітки-Основ'яненка, Львів, 1911, т. 1, стор. 10).

Це є сатира, хоча й переведена художніми засобами бурлеску. У світлі цієї передмови й усі антимосковські випади Квітки в «Салдатському патреті» набувають глибшого значення. Ідейно передмова злютована з «Салдатським патретом» в одну цілість. Бурлескні засоби Квітці було легко застосувати: вони були вироблені українською

літературою XVIII — початку XIX століття. Але не тільки легкість була причиною їх застосування. Сатира, що оперувала цими компонентами, була двоплощинною, її глибше єство ховалося в мантію безтурботности сміху, аполітичности протимосковських кпин. Редакція «Утренней Звезды» була стурбована змістом передмови, вагалася, чи її друкувати. Та підкупав тон веселого блазня, і передмова з'явилася в друкові.

А з нею вийшло нагору найпринциповіше питання цілого культурного процесу на Україні: бути чи не бути українській мові формотворчим стрижнем культури? Квітка ясно відповів: бути! Рівночасно відкривалися двері в історичну перспективу: українська література мала б бути наснажена ваговитістю за своїм змістом:

«Є такі люди на світі, що з нас кепкують і говорють та й пишуть, буцім то з наших ніхто не втне, щоб було, як вони кажуть, і звичайне, і ніжненьке, і розумне, і полезне, і що, стало бить, по-нашому, опріч лайки та глузування над дурнем нічого не можна й написати» (Там же, стор. 9).

Недвозначна кпина на адресу тих, що хотіли б відмежувати українську літературу від вищих завдань, від мистецької вартости, від змістової глибини й ідейної спрямованости! Квітка не обмежується кпиною. Він у прямій формі ставить ідейні завдання перед українською літературою — впливати ушляхетнюючо на суспільство: «О, добре б, братіку, було, якби ми так говорили, як у книжках пишуть, а якби ще так і робили, так би й не було на світі нічого лучшого» (там же, стор. 11).

Квітка ставить перед собою великі завдання і намагається їх своєю літературною практикою розв'язувати. Ми не бачимо, щоб сантименталізм як стиль, в російській чи англійській літературах піднімався до таких завдань. Сантименталізмові бракувало ширини: його доменою була пересичена чутливість. Чутливістю сантименталізм стилізував життя, але не пробував дати свою систему життєвих відносин. Останнє було під силу великому органічному стилеві. Ним був клясицизм. На шлях клясицизму і став Квітка.

Про те, що Квітка клясицист, рішуче твердить проф. Дмитро Чижевський у своїй «Історії української літератури» (Нью-Йорк, 1956). Йому належить заслуга сміливого поставлення проблеми українського клясицизму. І хоч проблема й залишається проблемою, бо Чижевський дає лише фраґментарні міркування щодо українського клясицизму, однак безсумнівним є, що тепер уже не доводиться говорити про те, — був чи не був український клясицизм, лише слід повніше окреслити його фізіономію, його своєрідність, його стильові й часові межі.

В деталізації проблеми клясицизму у проф. Д. Чижевського є чимало влучного, але його спостереження сперті на загальних враженнях, потребують доповнень, уґрунтування і корективів на основі всебічного вивчення літературного матеріялу. Це ми й спробуємо зробити стосовно творчости Квітки, наскільки на це дозволяє наша тема.

Своєрідність українського клясицизму проф. Чижевський бачить у тому, що він у початках користався мовою схоластично-слов'янською, а пізніше перейшов до народньої. Український клясицизм відзначається своєю невиразністю, жанровою неповнотою (майже відсутні високі жанри), він не є різко відмежований ані від сантименталізму, ані від романтизму. Неповнота стилю відповідає неповноті суспільства: вищі кляси, зрусифікувавшися та спольонізувавшись, могли задовольняти свої естетичні інтереси «вищими» ґатунками клясицизму в інших літературах. Українському демократичному читачеві залишалися приступніші «нижчі» жанри: травестія, байка, анекдота, оперета тощо. Квітка-Основ'яненко, творець української нової прози, в цілому «не виходить поза межі тематики та стилістики клясицизму, хоч за його часів вже квітла романтична література, від якої він, може, перейняв деякі теми та навчився нечисленних стилістичних засобів» (Там же, стор. 363).

Проф. Чижевський вбачає в Квітчиній прозі відставання, певну стильову «несучасність», з чим важко погодитися. Аджеж відомо, що хоч романтизм і прийшов на зміну клясицизмові в европейській літературі, однак ця зміна не перейшла послідовно. Ані в Німеччині, ані у Франції клясицизм себе не вичерпав остаточно з приходом романтики. Твердження шановного дослідника про малий зв'язок Квітки «з сучасною українською та чужими літературами» слід також поставити під сумнів.

Квітка дуже дбав про те, щоб не відставати від літературного життя, він був пильним читачем сучасних йому російських журналів, дбав про те, щоб мати їх комплекти в себе, дружина була йому помішником для орієнтації в чужих літературах: «читаємо і читане розуміємо» — із задоволенням зазначав він в одному з листів. На думку проф. Чижевського, Квітці не пощастило створити «високого стилю» української прози, з чим не можемо погодитися і про що далі.

Заслугою проф. Чижевського є те, що він вказав на цілий ряд клясицистичних компонентів стилю у Квітки. Було б дивним, якби клясицизм основоположника нашої прози зовсім залишився б неспостереженим у попередніх етапах нашого літературознавства. Елементи клясицизму спостерігали дослідники у Квітки вже й раніше, але ці спостереження були не вповні усвідомленими або й несвідомими, як і сам Квітка не був свідомий свого клясицизму.

Ще редактор «Маяка» Степан Бурачек, нотуючи свої безпосередні враження від щойно виданих творів Квітки зазначив, що основоположник української прози «пише серцем, говорить говором народнього серця, так, що «ви рікою заливаєтесь, читаючи патетичні сторінки Основ'яненка». Бурачек знаходить не тільки «чутливі», а й «патетичні» ефекти, клясицистичне поруч сантиментального. Костомаров констатує «обилие чувства без сантиментальности». На його думку, в «Щирій любові» «Галочка розумує так, ніби наслухалась університетських лекцій». Тут підкреслено раціоналізм Квітки, прикмету виразно клясицистичну. Плетньов сприйняв «Марусю» як твір клясичности: «Його „Маруся" в своїому роді така ж досконаліть, як і всякий із безсмертних утворів чудової давнини». («Современник», 1838 р., XII).

У Кулішевому сталому захопленні Квіткою, як ляйтмотив виділяється *поважність* писань харківського прозаїка. Куліш стало протиставляє поважний тон і високі мотиви Квітки легковажності Котляревського й «котляревщині».

В епілозі до російського тексту «Чорної Ради» Куліш пише про Основ'яненка: «Срізь у нього проходить, в більш або менш виразних рисах, величний образ українського простолюдина, цієї глибоко моральної особи, яка походить від невідомої громади».

Відзначування *величности* — це ж і є підкреслювання одної з найважливіших прикмет клясицизму. «І прочитавши повість про „Марусю", чуєш душею, наче якась музика пройшла тобі через душу і настроїла її на вищий, на якийсь небесний лад, — що знявся б од землі і полинув би голубиними крилами одпочити од земних мук там, де тії чисті душі, помучившись між нами, од своїх мук відпочивають». (Твори П. Куліша, т. VI, Львів 1910, стор. 474). Це є не що інше, як вичуття високого стилю кращих зразків Квітчиної прози.

Літературознавець Н. И. Петров (у своїх «Очерках Истории Украинской Литературы XIX столѣтія», Кіев, 1884.) трактує Квітчині твори як сантиментальні. Але й він побіжно кидає заувагу, яка свідчить про клясицизм автора «Марусі»: «Квітка часто зображував людей не такими, якими вони є навсправжки, а якими вони повинні бути за євангельським словом та загальнолюдським ідеалом». (Там же, стор. 106).

Натяк на Квітчин клясицизм можна відчути й у В. Бойка. Редактор творів Квітки В. Бойко знаходить у основоположника української прози «реальну повість ідеальних характерів, ідеальної природи людської». Не можна сказати, що у Основ'яненка нічого немає від реалізму. В умовнім сенсі зближення з реалізмом можна знайти й у письменників-клясиків.

Клясицизм войовничо заперечується естетикою романтизму, але реалісти, протиставляючися романтикам, знову до певної міри від-

роджують елементи класицизму: класицизм умовно можна розглядати як пререалізм. Вихідна точка класичної естетики — дійсність; але ідеалізована, і саме це, за визначенням В. Бойка, властиве Квітці.

Сам Квітка був переконаний, що він змальовує життя правдиво. Але правдивість змальовування — головний постулят реалістичної естетики — властивий не тільки реалізмові. Все залежить від того, що вважати правдивістю. Для епохи класицизму правдивим і точним було те, що вкладалося в класицистичні правила представлення життя.

Квітка писав: «Закордонних людей в своїй повісті не беру. У вищому крузі одноманітність, витонченість, добропристійність, високі почуття живуть і діють, і вони властиві людям, що творять його (вищий круг — О. С) відповідно до виховання й понять. Нема ґрунту для зауваг, спостережень; нема ж чого виставляти всім видиме й відоме! Ось у простій клясі людей неосвічених, де люди діють не за вихованими в них поняттями, а за власним почуттям, розумом, міркуванням, якщо помічу щось таке, (шляхетне, як у вищих кругах — О. С.) пишу. От і виходять мої «Марусі», «Оксани», «Науми», «Мирони» і «Сотниківни».

За відповідного бажання, поза історичною перспективою, ці слова можна потрактувати як доказ реалізму Квітки. Він відштовхується від штучности творів, які показують суспільні верхи. Але це відштовхування від утертого, того, що стало занадто звичайним у класицизмі: змальовання шляхетности людей шляхетних з походження.

Звертаючися до народніх образів, Квітка прагне саме в народі знайти цю шляхетність («якщо помічу щось таке», пишу). Звичайне і заяложене в образах людей вищої кляси раптом набуває нової якости у клясі простого народу. Пересунення уваги мистця на невідомий об'єкт є рівночасно й оновленням прийомів естетики класицизму, принципово незмінної.

Квітка був певний у граничній правдивості своїх творів. Він хоті не творити, а «списувати» з життя, сказати б по-сучасному — «фотографувати». Йому здавалося, що він так і робить. Але між суб'єктивним наміром письменника й об'єктивними наслідками його зусиль завжди є певна відстань. У Квітки ця відстань велика. З дійсности він бере ідеальні типи, ідеальні ситуації, їх комбінує, і групує. Це, здається нам, і творить головну ознаку його неусвідомленого ним або принаймні мало усвідомленого класицизму.

Історики літератури часто спускають з ока відстань між суб'єктивним наміром і творчістю письменника. Історикові літератури не завжди легко позбутися естетичних критеріїв свого часу та здобутися на об'єктивний історизм.

Літературознавчі студії над творами Основ'яненка починаються на Україні за доби натуралізму-реалізму. Дослідники оглядаються раз-у-раз на розвиток російської літератури. Це стало причиною, що Квітчин стиль визначали то як сантиментальний, то як реалістичний. Ці визначення базувалися на загальнім перегляді творчости, без вникнення в усі деталі творчого методу, без відповідного обрахунку ваги різнородних елементів стилю. Це призвело до того, що послідовне насвітлення клясицизму нашого письменника переводиться дуже пізно, аж в наших часах.

КЛЯСИЦИСТИЧНІ РИСИ КВІТЧИНОЇ ПРОЗИ, САНТИМЕНТАЛІЗМ І РЕАЛІЗМ У ПРОЗІ КВІТКИ

Стиль характеризує собою різні жанри. Жанр мандрує від епохи до епохи, від стилю до стилю. Але в такому загальному, «вічному» схопленні жанр є «скелетним», досить абстраґованим. Стиль має й генеральні ознаки для всіх жанрів, які в ньому є.

Передусім, отже, й спинімося на генеральних властивостях стилю Квітки, щоб певніше встановити стильову відмінність Квітчиного клясицизму від сантименталізму й реалізму та, з другого боку, знайти й елементи обох останніх стилів у тій мірі, в якій вони дійсно у творах Григорія Федоровича наявні.

І тут виступає насамперед урочиста піднесена ідеалізація образів, постатей, героїв. Ідеалізація може бути і у сантиментальній літературі, але урочисто піднесена ідеалізація притаманна лише клясицизмові. І саме її раз-у-раз знаходимо у першого українського прозаїка дев'ятнадцятого віку.

У творі «Добре роби — добре й буде» цю якість випнуто, вона виступає, мов оголена. «Герой її (повісти), простий селянин Тихон Брус, являє собою втілення розуму й небесної цнотливости на землі, без усяких земних плям, без живих мінливих фарб» «Очерки исторіи украинской литературы XIX стол.» Кіевъ, 1884 — Н. И. Петровъ. — стор. 105).

В цих рядках відчувається неґативізм підходу. Пізніші покоління в цьому творі не могли знайти нічого цінного чи вартісного. Оповідання це видавалося пласким примітивом, в якому художній елемент замінено голим моралізаторством. Чи так подивився б на твір і критик — клясицист, сучасник Квітки, це вже питання. Однак таких критиків Україна не мала.

Романтик із сильними симпатіями до клясицизму П. Куліш зумів знайти привабу в цій ідеалізації й навіть правдивість життя. «Тут

нема видумки. Здається воно видумкою і не йметься тому віри тільки в спокійні часи, як не висить над головами нашими страшенний гнів Господень. А погляньте по історії: хто в смутні часи виступав наперед усіх і всіма верховодив? Виступали люди праведні, герої. Отже, таким явився під голодний год селянин Квітчин, Тихон Брус, і показав, що зможе чоловік силою правоти своєї, возлюбивши ближнього яко сам себе, які жорстокі серця підгорне під свою волю, які запеклі душі до себе прихилить».

Ця характеристика упирається вже в ідейний комплекс Квітки, про який буде мова далі. Для нас важливим є в даному разі те, що ідеалізація головного персонажу шляхом героїзації його переведена суцільно. І цим визначаються всі компоненти стилю твору.

Персонажі є тільки добрі й злі. Але добро непереможне. Поодинокі багатирі-селяни, що завзялися на народньому нещасті-голоді збити добру копійку, безсильні перед християнською заповзятістю Тихона. Це, між іншим, кидає світло на всю творчість Квітки українською мовою. Добро завжди здобуває у нього перевагу, коли вже не в реальній, то бодай у трансцедентальній площині.

У творі «Добре роби — добре й буде» перемога добра є таки земною: добрий цар із добрими начальниками дбають про голодуючих, а Тихін, цілком занедбавши свою родину, віддається тільки справі рятування голодних селян. Ідеальний персонаж між добром та злом знаходить вірну християнську дорогу. Саме в цьому завжди у Квітки єдність ідеального образу й моралі твору, так здійснюється особливо в даному творі стильова суцільність. Повчання тут не сконцентроване на початку або в кінці, як у деяких інших творах Квітки, а просякає весь твір.

Дуже цікаво, що виклад пересякнений церковно-слов'янізмами, вони майже цілком витиснули народньо-чутливу лексику. Клясицистичний ідеалізований образ знаходить для себе адекватно-мовний вираз.

Не менше клясицистичними є й постаті героїв ув «Марусі». Саму Марусю змальовано так, що читач відчуває її завершену досконалість. Зовнішні ознаки краси Марусі подані загально, і сила зображення тут не в деталізації індивідуальних рис, а в загальній гармонії, в естетичній зрівноваженості світлих фарб, в яких молода дівчина виступає перед читачем. Її приваблива зовнішність зв'язана з чистим і виразним світом її внутрішніх якостей. Краса фізична відповідає красі душевній; одне й друге поєднується із бездоганністю її життєвої поведінки. Марусю, як і інші позитивні дівочі постаті, змальовує автор у суперлятивних рисах: вона вивищена над усіма дівчатами не тільки села, а й околиці: «Дівка не то що на усе село, та вряд чи де й близько така була» «Твори Квітки-Основ'яненка», Львів, 1911, том. І, стор. 132).

Чудовими є дівчата на Ганчарівці під Харковом, але найчарівнішою серед них є Галочка Таранцівна. «Хороші зірочки на небі, та вечірня зірочка красивіша над усі». Це — Галочка. Для її вивершення береться абстрактно-естетизована формула. Так само вивищена й Оксана над усіма іншими дівчатами своєю красою, жвавістю, веселістю, естетичною вдачею. Вичуття таке, що автор хотів би кожну свою героїню поставити на п'єдесталь перед натовпом і милуватися з неї.

Дівочу красу письменник змальовує пісенними епітетами, фолкльорними порівняннями. Ці брови, «як шнурочки», «очі, як тернові ягідки», «личко, як пишна рожа» — це поетичні загальники, які не дають ніякої яскравої індивідуалізації образу, але добре надаються для загальної поетизації його та піднесености звучання, виділення понад буденністю.

Квітка хоч і користається народньо-чутливою поетикою, але зовсім не в такій надмірі, як, приміром, пізніше Марко Вовчок, яка народній сантименталізм повністю відбила. Квітчина «Маруся» зразкова, як зразковими є клясицистичні позитивні герої, що є передусім носіями певних чеснот. Ці герої мають ясно окреслені душевні прикмети, вони без ніякої скази.

Сантиментальний герой розкриває чутливість своєї душі, клясичний — свою бездоганність, свою завершенність у чесноті. І в «Марусі» чеснотливість панує над чутливістю. Образ дівчини твориться урочистими стильовими засобами, тими, що й образ Наума Дрота.

Клясицизм образів «Марусі» відчув ще Белінський. Захоплений художньою силою твору, Белінський зареаґував на нього прихильно. Але, бувши противником естетики клясицизму, не міг він не наголосити обмеженості, зі свого становища, мистецької вартости «Марусі».

«Ми не можемо висловити тієї насолоди, з якою прочитали її. Загальне захоплення публікою, однодушні похвали всіх журналів цілком виправдують враження, яке зробила на нас ця чудова повість. Та всьому треба давати справжню оцінку; оцінка предмету повинна випливати з самого предмету, про який міркуємо, а не надавати йому особистого смаку оцінювача . . .

Признаємося, ми бачимо в «Марусі» не мистецький, а тільки поетичний твір, розуміючи під словом «поетичний» усе, пройняте душею, зігріте почуттям. Наум Дріт, Маруся, Василь — що таке всі ці особи? — це типи зразкових малоросіян, цвіт національного життя народу . . .

Отже Наум, Маруся і Василь — типові особи, а якщо так, то й мистецькі? . . . Так, але не зовсім. У творчості є закон: треба, щоб особа, будучи виявом цілого окремого світу осіб, була в той самий час і одною особою, цілою, індивідуальною . . .

А цього колориту особистости й індивідуальної особливости бракує Наумові, Марусі й Василеві .... перед вами малюються силюети, нариси, а не портрети, бюсти, а не живі особи ...

Своїм співвідношенням вони утворюють не драму дійсности, а оперу, лірику, де, користуючись становищем, висловлюють досить поетично, якщо не по-мистецькому, все, що можна відчути в подібному становищі».

Отже, образи «Марусі», за Бєлінським, це силюети, а не живі портрети, бюсти, а не живі особи, утворюють вони не драму дійсности, а оперу.

Цими протиставленнями російський критик знайшов пластичну форму відмежування Квітчиного клясицистичного від нового романтичного, що є предметом захоплення Бєлінського. Але якщо можна сперечатися, що більше мистецьке: силюети чи портрет, драма чи опера, так само можна визнати властиві мистецькі вартості за клясицизмом і романтизмом, тількі відмінні.

Якщо б продовжувати метафоричні міркування Бєлінського з приводу «Марусі», то треба було б розгорнути не протиставлення романтичного як драми клясичному як опері, а взяти зіставлення — драма і трагедія.

У клясицизмі «Марусі» справді відчувається клясичне трагедійне. І сам Бєлінський на це натякує. Про Наума Дрота він каже, що «це ідеал малороса, простого селянина, що через просте релігійне почування піднявся до розв'язання найважливіших завдань життя».

У Квітчиних кращих образах немає докладної індивідуалізації, зате є глибина, є вникання в «початок початків» життя, є відчуття життєвої трагедійности. У Наума Дрота і його дружини Насті вмирає єдина донечка, джерело всіх життєвих радощів. Для неї працювалося, для неї надбано добра і в скринях, і надворі. З її краси тішилися старі, з її слух'яности, чемности і працьовитости пишалися.

Її хвороба приходить раптово і так несподівано! Велике нещастя падає на голову старим. Письменник майстерно, із психологічною правдивістю, малює нам велику розгубленість і розпач старих, їхню безпомічність, безпорадну метушню коло хворої. І тоді як Настя остаточно потопає в горі, Наум бореться зі своїм розпачем у постійному молитовному звертанні до Бога.

Найгарячіші молитви, окроплені сльозами, линуть до Бога, благання про рятунок для найулюбленішої істоти. Але Наум досвідчений, він багато бачив і він знає, як хвороба кладе печатку наближення смерти на свою жертву. І він знову в ревній молитві, змішаній з плачем, підносить свої благання до Бога, власні інтимні звертання, в яких виливаються всі скорботи його душі. Та вже відчуває він, що Боже рішення готове і що воно невідступне, і у вірі у всеблагість Бо-

жу перемагає він у собі розпач, залишаючи собі тільки невтишиму журбу і безграничну любов до тої, що відходить у засвіти.

Ці чуттєві переходи в душі Наума, безперечно, трагедійної натури. У невідкличному кінці Марусі відчувається віяння Мойри. Трагізм смерти доведений до космічного звучання. Те, що Маруся — образ ідеальний, дає особливу інтенсивність переживання її смерти. Невиправданість смерти така разюча і яскрава, тут якась універсальність образу, вихід поза льокальні рямці місця й часу. Смерть виступає як невблаганна доля для живого, у повній символізації своєї всевлади над світом, і тільки в таємниці Божественного Промислу можна знайти вихід, тільки в глибині релігійної віри — примирення. Його знайшов Наум Дріт, воно не відчувається, як неправдоподібне, лише викликає шанобливий подив. Вся ця піднесена музика почувань можлива тому, що і Маруся, і Наум — типи ідеальні. Тільки клясицизм на основі ідеальних характерів і їх трагічної долі в силі викликати таке піднесення у сприйманні твору читачем, як це є у випадку «Марусі». Відомо, що і сьогоднішній читач, далекий від сантиментальности, сприймає «Марусю» дуже чуттєво.

Туга над померлою Марусею розгорнена широким полотном. Сльозами спливає мати, тужливо приговорює словами народнього голосіння Наум, борючися зі своїм розпачем за допомогою християнського стоїцизму, безмежне горе валить додолу Василя, в унісон з цим журиться все село, і все це може нагадати ліричні партії хору з «Царя Едіпа» Софокла.

Повільно і докладно розгортається жалобна урочистість похорону молодої дівчини, що в невинній незайманості зійшла в труну, оточена символами своєї дівочої чистоти, що підкреслюють розпачливу жорстокість смерти. Всі деталі сумного народнього обходу скупчено коло молодої небіжчиці, сконцентровано всю скалю душевних переживань, виплеканих народньою свідомістю в зв'язку з похороном — і тому ці картини, в їх повільному, як похоронний похід, темпові, так сильно вражають читача.

Над клясичним героєм панує закон, закон Божий і людський. Клясичні герої носії й виконавці цього закону, вони є добровільними рабами обов'язку.

Такий є Наум Дріт, який без нарікань, хоч і з важким болем сприймає смерть Марусі як об'яв Божої волі. Ідеальні герої ідеально сповняють обов'язки перед державою й громадою. Це не завжди мистецьки переконливо, але це завжди відповідає вимогам стилю.

В «Божих Дітях» сирота — приймак Кость, ставши молодим юнаком, живе відмінним життям від парубків свого села. Його не ваблять парубоцькі гулі, він не залицяється до дівчат. Він зосереджений в собі, він шукає способу бути корисним для громади, він хоче відплати-

ти добром Захарієві Скибі за те, що той врятував його, сироту, від загибелі, давши йому притулок.

Випадок приносить нагоду для здійснення мрії. Кость виручає від військової служби Скибиного племінника Тимоху, єдиного робітника на восьмидушну родину. Кость іде на велику особисту жертву, стаючи добровільно до двадцятьп'ятьлітньої військової служби. Він свідомий, що в солдатчині чекає на нього небезпека наложити головою, але це тільки підносить в його очах його власне покликання:

«... а по смерті Бог царство дасть, як єсть я мученик». «Квітка — Основ'яненко». Твори в шести томах, Київ, 1956, том II, сторінка 384).

Векла Ведмедиха в «Сердешній Оксані» у своїй зразковій суспільній цнотливості перебирає на себе обов'язок, який їй сповняти б і не належалося:

«Вже її Охрім умер, а тут стала ревізія. От після Семена пішла вона до волости, почувши, що громада зібралася. От увішедши, вона помолилася Богу, поклонилась голові й усім, як довг велить, і стала казати: «А що, пане голово, і ви, панове громадо, от вже і Семена прийшло, Покрови Святої скоро діждемося, а десятник до мене ні разу не заходив і не згадував об подушнім».

— Та'д же твій Охрім, уже помер? — казав голова.

— І состоїть исключенним із ревізьких сказок і з общественних відомостей, — підхопив писар, мотнувши патлами, і покинув писати.

— Та знаю, що вмер, — казала Векла, — і стоїть заключенним у відомості, як пан писар по-письменному каже. Та я таки хочу за мого Охріма платити, аж поки жива буду. Спасибі Богу, мені є з чого зносити, і буде веселіш, що я за душу Охріма, нехай царствує, буду платити, та й сама буду бодритися, що і я мов чоловік на світі, туди ж, за добрими людьми, зношу цареві і свою копійчину на військо, що нас оберіга. Та й з общественного не виписуйте, нехай і я буду зносити — по чому там з душі». (Там же, стор. 422—423).

Та найбільш ідею морального обов'язку розгорнено у творі «Щира любов». Доньку простого селянина Галочку і офіцера — поміщика Олексія Івановича єднає велика любов, любов до самовідданости. Олексій Іванович готов переступити через соціяльні перегородки й усі суспільні умовності, щоб одружитися з Галочкою. Проста ж селянська дівчина розвиває перед ним думку, що її висловила Наталка-Полтавка у Котляревського, а саме — «віл коневі не товариш». І ця думка у Галочки широко розгорнена і обґрунтована.

Кожній людині призначено її місце в спільноті, і не вільно простій дівчині ставати шляхетною панею, проти цього стоять Божі й людські закони, і покора перед цими законами річ неминуча.

Ніяке кохання не може змінити одвічного порядку речей. Порушення соціяльної ґрадації веде до нещастя. Галочка боїться не за се-

бе, вона переконана, що її панство принесе нещастя її Олексієві Івановичу.

Спільнота не простить йому, коли він візьме за жінку мужичку. Вона хоче врятувати його від передбачуваного каяття і тому виходить заміж за іншого, за Петра, якого не любить, але якому готова сповняти закон жони. Вона в силі зламати своє щастя заради гаданого щастя любимої людини, але вона не може примусити себе забути офіцера Зорина, вона хиріє й гине.

Клясичність знає дві площини мистецьких зображень: земну і небесну; дія людей і богів іде паралельно й схрещується. Еней Вергілія сповняє на землі волю богів. Алегоричні постаті й образи заповнюють твори клясицистів. Нічого цього не знайдемо у Квітки. Зате моралізування його завжди в'яжеться з ідеєю Божої турботи про рід людський. Бог відчутний у Його милості і в Його карі скрізь і завжди.

Квітчині моральні сентенції тільки частинно нагадують моралізаторське резонерство побожного селянина, що наслухався панотцевих проповідей та начитався псалтиря, біблії, а може й євангелія.

Часто Квітка поглиблює свою мораль, він дає немов би вичуття дії невидимої Божої сили поруч своїх героїв. Це немов могутня Божа рука керує вчинками Тихона Бруса, коли він рятує селян від голоду. Свій моральний наказ диктує Бог Оксані й Веклі через уста малого дитяти — Митрика. Це Божа премудрість приводить Костя до думки виручити з біди свого родича, пішовши за нього в солдати. Божим піклуванням перекотиполе стає за свідка і месника смерти Трохимової. В урочисті моменти Божий промисел дає відчути себе натяками на появу янголів: «Янголи святі, вірно, тут літали і веселилися, дивлячись, що тут діється».

У трагічну хвилину смерти Трохима («Перекотиполе») з'являється також янгол. Янголову присутність відчуває Маруся, коли її душа розстається з тілом, а Галочка, вмерши, бачить згори свої тлінні останки, а коло них свого чоловіка й батька.

Буря і громовиця серед нічної теміні є виразом Божого гніву, і безмежний грішник Денис відчуває це («Перекотиполе») і корчиться в муках сумління. «Тут же і уся туча надвинула якраз над той ліс і усюди небо покрила, як саме чорне сукно; хоч скільки дивися, нічого перед собою не побачиш ніяк!

Заревіла престрашенна буря, шумить під небесами, носиться по полю, упирається в ліс, преть його, мов з місця хоче його спихнути і зомняти овсі; гілляки тріщать, ламаються, падають... Тут щось страшно загуло, аж, аж свистить на увесь ліс, грім покрило... і разом геп!... Впало, аж земля здригнула! А тут грім як загримотить, і вп'ять земля задрижала... А тут вп'ять такий же свист і шум, і вп'ять щось то впало, затріщало!... То буря порається, вікові дуби

валя, мов пруття! Як же хлине дощ, і вже не йде, а лле; по лісу шумить, з гори біжить річками, клекоче... і від неї, і від бурі, що бушує, і від грому, що так і розривається над головами, шум такий і грохот, що страшно і згадати!.. А тут блискавка червоним огнем очі засліплює... Именно преставленіє світу!

Денис ні улежить, ні усидить і не постоїть на одному місці. Ходить, перебіга з-під одного дерева під друге, руки ломить, сам себе не тямить.

— Трохиме, Трохиме! Ти спиш, не боїшся нічого? — так голосно зо страху сказав він.

— Ні, я не сплю, та й не боюсь нічого.

— Грім уб'єть!

— Воля Божа! Я се знаю, та хоч і лежу, та молюся Богу.

— Хіба ж Він і помилує, як Йому молитися?

— Ух! Як затріщало в лісі вп'ять!

— Помилує, тільки покайся...

Як покаятися такому грішнику! Як мене Бог може простити?

— А що ж! Кайся від щирого серця, твої гріхи не які великі, ти так грішен, як і усяк чоло... Господи! Що се?

Тут вони обидва впали навколюшки...

Огненна стріла прорізала усе небо і, як оком моргнути, вдарила у те саме дерево, під которим попереду стояв Денис і отсе прийшов до Трохима. Дерево превисоченне було; його так до половини у мілку щепу розбило і усі гілля стерло і зім'яло, так що і сліду не зосталось.

Насилу піднявся Денис; а се від них, де вони стояли, теж під деревом, було не більше як сажнів з десяток.

Очунявши трохи, ухопив Трохима за руки і став прохати: «Ходім, ходім відсіля! Тут нас Бог поб'е».

— Куди ж ми заховаємось? — каже йому Трохим.

— Бач, яке лихо по усьому лісу? Отто грім запалив дерево; бач, горить. Адже і далеко від нас, та й по усьому лісу така халепа.

— Ой, страшно, страшно! А то хто сидить та дивиться на мене?

— Бог з тобою! Немає нікого. Молись лучче Богу!

— Мене і Бог не помилує». «Григорій Федорович Квітка-Основ'яненко». Твори в 6 томах, Київ, 1956, Том II, стор. 413—114).

Мистецька фактура цього уривка насичена душевними стражданнями Дениса, але ці страждання не мають в собі нічого незрозумілого або таємничого, всі свої гріхи Денис серед бурі, у приступі переляку, розкаже Трохимові; цей мотив бурі і ці душевні переживання злочинця не можна визнати мотивами романтичними. Складові елементи, дрібні штрихи малюнку тут скрізь реалістичні, аж до ділового визначення відстані героїв розколеного дерева: «не більш, як

сажнів з десяток». Але цілокупність картини від реалізму далека. Ця космічна могутність бурі, цей увесь гіперболізм служить лише виразом могутнього гніву Божого.

Дія двоплощинна: небо і земля, замість таємничости — ясність і величність. І це є клясицизм в українській одежі.

Що цікаво — клясицизм Квітки майже не знає літературних ремінісценцій взагалі і, зокрема, клясицистичних. Не знайдемо у нашого письменника й якихось виразних спроб наслідувати безпосередньо античні літературні зразки. Причиною цього була передусім недосконала освіта його. Можливо, що він знав латинську мову, але у всякім разі недостатньо. В листі до Плетньова звертається він з проханням перевірити його латинські мовні звороти.

Здається, потяг до античних першоджерел у Квітки був, лише не мав він змоги його задовольнити. Один із його загублених творів зветься «Новий Едіп». В листі до Погодіна пишеться: «Новий Едіп» навряд чи може бути пропущений (цензурою — О. С.) і прийнятий через жахливі злочини» «Г. Ф. Кв.-Осн.», Тв. в 6 т., К., 1957, Т. VI, стор. 517).

Оповідання «Салдацький патрет» є «латинською побрехенькою», тобто травестією, в основі якої лежить латинська анекдота з приказкою: «ne sutor ultra (supra) crepidam». Воно в'яжеться також і з байкою Езопа «Momi censura».

Проф. Чижевський вбачає в «Перекотиполі» — варіянт сюжету Шіллерової баляди «Ібікові журавлі», а в «Щирій любові» знаходить «арістофанівсько-платонівську» теорію любови з «Симпозіону». (Д. Чижевський. «Історія української літератури» ст. ст. 364, 369).

Поза цим Квітчин клясицизм знаходить собі джерело в травестійній творчості дяків-пиворізів, у Котляревському й Гулакові-Артемовському і не в останню чергу в провідницько-клясицистичних літературних зразках українського клясицизму XVII сторіччя.

Стимули загального характеру ішли, розуміється, і від російської клясицистики, досить розвиненої під оглядом стильових прикмет і різноманітної в жанрах. Клясицизм — стиль аристократії. Таким він був у Франції XVII стол., у Росії і в Польщі XVIII початку XIX віку. Один із російських клясицистів висловив усвідомлення цього факту, твердячи, що організованість форми клясицизму це організованість монархії, перенесена у сферу поетики.

Український клясицизм, як ми вже зазначили, був неповним стилем. Йому бракувало низки високих жанрів, бо він не мав для них відповідного кола читачів української аристократії, відданої плеканню власної культури. Розвинулися жанри «низькі», розраховані на демократичні національні кола. Тому й ідеологічне навантаження стилю демократичне. Найвиразніше це можна бачити на прикладі

Котляревського. Щодо Квітки, то тут бачимо виразну двоїстість. Квітці властива любов до простої людини, він пишається з того, що виводить її на літературний кін. Він людяний, і ця людяність спрямована на простого селянина, в ньому він бачить свій ідеал, його герої-селяни й селянки, люди християнського героїзму, інколи вони так величні в цьому героїзмі, що їм бракує лише римських тог, щоб виступити в клясичній досконалості.

Але письменник зображує *не все в* житті своїх Наумів і Скиб, Марусь і Оксан. Надзвичайно важлива сторона селянського життя — кріпацька залежність, взагалі кріпаччина, як соціяльне лихо, не знайшла ніякого відображення у творчості Основ'яненка. Буало вважав, що наслідуючи дійсність, треба вибирати з неї те, що приємне. І український прозаїк несвідомо немов би йде за цим приписом французької клясицистичної поетики.

Квітчина творчість так, як взагалі творчість виразних стильово клясицистів, насичена великим ідеологічним вантажем, в якому знаходимо багато монархічно-«охранительного». Цей монархічно дворянський ідейний вантаж відповідає характерові клясицистичного стилю, який у Росії й у Франції вивищував монархічний абсолютизм, як джерело державно-політичної системи.

Квітка войовничий консерватист. Він письменник тенденційний. Частинно ця тенденція зовсім оголена. Його «Листи до любезних земляків» є послідовним і дуже відірваним від життя вивищенням монарха, монархічного ладу, поміщицтва.

Не можна сказати, що тут Квітка лукавить чи нещирий зі своїм читачем. Навпаки, слід ствердити лише, що письменник здатний був до дивної прекраснодушности, він здатний був уявне брати за дійсність, він потрапляв у цілковитий полон своїє станової ідеології. Але, безперечно, не цим він для нас цікавий.

Ретроградство у нього примхливо спліталося з демократизмом. Його прекраснодушність лучилася з органічним християнством. Хоч у автора «Марусі» ставлення свічок у церкві було дуже важливим урочистим чином, однак християнство його не вкладалося в рямки церковної російської офіційщини, воно тягнеться в напрямку до самопожертви, до подвигу на добро близьких, до християнського комунізму, до дієвости во ім'я перемоги блага, для торжества щастя поодинокої людини. І цей християнський радикалізм приводить письменника до заперечення обмеженого клясового інтересу, ставить його в ряди захисників ідеї соціяльної справедливости.

У творі «Козир-Дівка» автор, змалювавши соціяльного паразита Тимоху, продовжує: «Ніхто не зупиняв його, ніхто не жалівся на його, і не позивав його ніхто, бо багатого батька син був. Бо й по селам така правда, як є по городам та меж панами: коли хто багатий, то

хоч що роби, хоч догори ногами середу дня по вулиці піди, — ніхто його не посміє зупинити, та ще, глядячи на його, й собі робитимуть; хоч з бідного багатий останню сорочку зніме, ніхто не посміє заступитись, а ще знайдуться, що й помагатимуть». («Гр. Фед. Кв.-Основ.», Тв. в 6 т., т. 2, стор. 255).

Ідеологія Квітки має два бігуни: вузьку становість він поєднує з боротьбою проти соціяльної несправедливости. Ідеалізація устрою миколаївської Росії поєднується у нього із християнським радикалізмом, із соціяльною християнською утопією, яка кличе до самовдосконалення во ім'я соціяльної перебудови суспільства. Це не проповідь палкого трибуна, але це зрівноважена людяна постава, надихана вірою в гарне, чисте в людській природі.

Тихін Брус не реальний, але він є носієм Квітчиної ідеї громади, яка спроможна піднестися понад інстинктом жадоби багатства. Приватня власність не заперечується, лише підпорядковується етичній засаді любови до ближнього.

В задумі Тихона ті, що посідають достатки, повинні в лиху годину голоду об'єднати свої матеріяльні засоби, щоб допомогти бідним і немаючим голодним. Ця думка залишилася у творі «Добре роби, добре буде» мистецьки блідою. Але вже в «Марусі» християнський радикалізм художньо більше вмотивований.

Наум Дріт цінує багатство, здобуте зусиллями власних рук. Він міг би власним коштом виручити Василя від перспективи воєнної служби, найнявши за нього заступника у військо. Але Наум цього не робить. Він є переконаний, що найвищою гідністю й доказом життєвої здатности людини є уміння створити щастя власними руками. Такою є суворе мораль українського села. Але Наум не є скнарою. Коли Маруся померла, сільський патріярх вважає далі своїм обов'язком працювати в поті чола. Здобутки його праці по його смерті стануть власністю людей; вони згадають його добрим словом, помоляться за нього, а як ні, «то й так буде». Важно виконати свій обов'язок праці до кінця. Жінка Наума після смерти дочки щедро роздає біднішим дівчатам Марусин посаг. Приватня власність має умовну вартість, є у світі більші вартості, які повинні над багатством панувати.

В ідейному комплексі Квітки ще немає розвиненого поняття національної свідомости. Але замилування вартостями української мови, української народньої традиції є. Національне почуття Квітки загострюється на протиставленні свого, українського, московському.

Квітка не щадить фарб, щоб показати розкладовий вплив московщизни на Україні. Злодій Денис у «Перекотиполі» — це продукт московських впливів. Він вчить парубків співати московських пісень і плює через губу по-московськи.

У «Салдацькому патреті» широко розгорнено протиставлення «наших» москалям. Коло москаля не може сісти й бублейниці з крамом, бо то означало б дати йому «орудувати нашим крамом».

Москаль і по пиці може дати: «на те він і москаль». Його бояться, і з нього насміхаються. Люди добрі прибувають із добрим крамом, «а там Москва з лаптями та ликами».

Світ облуди і світ Москви ідентифікуються. У патріярхальне українське життя вдираються мотиви брутальної московщини. Розперезані, зманеровані парубки йдуть із бешкетом по ярмарку, співаючи московську пісню «При Данилушці стояла».

Розуміння нації як організму, ще не опановує свідомости Квітки. В національнім почутті став він перед брамою романтизму, яка для нього ще закрита.

В українському літературознавстві є поширеною думка про Квітку як сантименталіста. Може найвиразнішим захисником цієї точки зору слід би вважати Миколу Зерова, який ці свої погляди з цілковитою категоричністю висловив на сторінках «Нового українського письменства» (Київ, 1924). Та при всій своїй категоричності становища Зеров таки погоджується зі Стешенком, що ця сантиментальність спирається на українську фолкльорну традицію та що цю сантиментальну прикмету можна знайти й у пізніших письменників.

Зеров називає тут Шевченка, Марка Вовчка і навіть Винниченка. Але коли Зеров хоче вважати Квітку в *стильовім* розумінні сантименталістом, то він суперечить сам собі. Те, що Зеров називає сантименталізмом, насправді є генеральною прикметою української духовости взагалі, тоді як прикмети стилю ж вкладаються в певні часові границі й відрізняють одну літературну епоху від другої.

Про український «позастильовий» народній сантименталізм та про його віддзеркалення у Квітки, влучно писав Михайло Возняк («Гр. Кв.-Осн.», К., 1946, стор. 68—69):

«Літературні персонажі Квітки мають свої відповідники в українських народніх піснях. Маруся в повісті цієї назви «висока, прямесенька, як стрілочка, чорнявенька, очиці — як тернові ягідки, брівоньки — як на шнурочку, личком червона, як панська рожа, що у саду цвіте, носочок так собі пряменький з горбочком, а губоньки, як цвіточки розцвітають і меж ними зубоньки, неначе жарнівки, як одна, на ниточці нанизані».

А ось як змальовано дівчину в пісні «На бережку у ставка», що покладена на ноти Василем Трутовським, родом із Харківщини, вийшла з друку 1794 р. й увійшла до четвертого тому «Собрания русских песенъ з нотами» Трутовського 1795 року:

Гей, дівчина уродлива,
Рум'яная, чорнобрива:

Губоньки, як рожоньки,
Оченьки, як ясоньки,
Рученьки м'якесенькі,
Ніженьки білесенькі,
Гарная, як квіточка,
Любая, як рибочка.
. . . . . .

На Квітку, як і на Котляревського, мала великий вплив стародавня українська лірика — любовна, родинна, сирітська тощо. Зокрема треба це сказати про сантиментально-слізливу стару українську лірику, початки якої губляться десь у другій половині XVII століття.

Возняк наводить іще й народні пісні з XVII—XVIII століття, в яких кохання зображене в жалісливо-перечулених тонах, так властивих сантименталізмові, але насправді випереджуючих европейський літературний сантименталізм. Це пісні:

«Ах, ах, серденько, не будь малой віри»,
«Піду в дубровоньку, гляну по світоньку»,
«Смутна хвиля».

Спостереження М. Возняка можна б продовжити й навести цілий ряд народніх і літературних українських пісень з XVII (і навіть, здається, з першої половини XVII століття) і з XVIII, в яких різні сторони життя сприймаються в перечулено-тужливому, сльозливому тоні.

Витончена чутливість, оповита серпанком смутку, виступає навіть у козацьких піснях про бойові поразки.

Ой бідна ж, бідна ж доля козацькая,
Січе нас рука ляцькая,
Ой, бідна ж то наша головонько:
Нема ж кому поради порадить.

(«Пісні та романси українських поетів у двох томах», т. I, Київ, 1956, стор. 143).

У чутливо-тужливих тонах висловлює себе не тільки сирота, всіма упослідженій, але й резонер, що бачить себе між недоброзичливими, злими людьми. Туга проймає всі сторони життя в українській пісні XVII—XVIII віку, народній і штучній, але особливо концентрується чутливість, ніжність, сум і плач в любовній тогочасній пісні, яка ці почуття рафінує і в них широко розливається:

О, розкошная Венера, где нині обцуєш?
Ти, сердечний Купідоне, чаю глас мій чуєш,
Прийдіть ко мні всі ускорі, утіште смутненьку,
Розвеселіть сію тугу у моїм серденьку.
Тужу зело і вздихаю, аж мні, умираю,

Когда милого не вижу, жива быть не чаю
Несть бо у вертограді такового цвіта,
Красотою, добротою сред самого літа,
Яко друг мой прелюбезний, в нем же свою душу
Полагаю і за него, ах, умерти мушу.
(Там же, стор. 170).

Коли І. Котляревський укладав свою пісню Возного: «От юних літ не знал я любови, Не ощущал возженія в крові, — », то йому лише злегка довелося шаржувати лірику XVII—XVIII віку, а все таки й він залишався під її чаромм. Возний зі своєю пристрастю до Наталки не тільки смішний, але й лірично — привабливий.

Що ж до Квітки, то його «сантименталізм» ще більше рафінований, нюансований; він сильніше пов'язаний із тою штучною українською поезією попередників, яка асимілювалася серед народу і перетворилася в щиро народню пісню:

От нещасной долі
Головонька в мене болить,
Що не вижу миленькой,
Тож ми тяженько без неї
Знати она мене покинула
Виходив на всі дороженьки,
Витоптав я всі стеженьки,
Не знайшов я миленької,
Где ходили ножки єї.
Знати она мене покинула,
Соловейко малесенький
Не досипает ноченьки
Понесися под небеса,
Виведь мене з темна ліса,
Злучи мене із милою.
А ти, орле, буяючи,
В чистом полі гуляючи,
Додай крилець до помочі,
Полетіти на всі ночі,
Миленької шукаючи.
А ти гора з долиною,
Злучи мене із милою.
Не шуміте, бистрі води,
Злучітеся, тихі скали,
Перевезіть мене здорового.
Переплив же я річеньку
Моя мила на бережоньку,

Білі ручки умиває,
Чорні очі протирає,
Миленького споминає.
Хвала ж тобі, Господу Богу,
Що знайшов я свою небогу,
Присунь же ся близесенько,
Моє милоє серденько,
Тепер я тебе оглядаю.

(Там же, стор. 163—164).

Якщо б цю пісню заспівав у «Марусі» Василь, тоді як він блукав нічною порою навколо Марусиного села, чекаючи поки дівчата вранці підуть до міста, то ми ні трохи не були б здивовані: пісня бо своєю поетикою цілком збігається із «сантименталізмом» Квітки.

Оця чулість і делікатність вислову почуттів, оце впадання у сльози — це риса українського характеру, що тягнеться крізь українську поезію з XVII аж у XX століття, і коли цю рису знаходимо і в Квітки, то, розуміється, не можна на підставі цього зараховувати Квітку до сантименталізму, як літературного стилю, що його започаткував Самюель Річардсон своєю «Памелою» в 1740 році.

Штучним було б і пов'язання нашого письменника із Карамзіним. «Бєдная Ліза», Карамзіна стильово дуже таки віддалена від українських оповідань Квітки.

У Карамзіна можна відчути «оссіяновські» настрої мелянхолії, у Квітки їх немає. Мова «Бєдной Лізи» куди елементарніша від Квітчиної, особливо у зображенні любовних почувань, у любовних діялогах.

Карамзін ідилічно схематизує, Квітка ідилічно збагачує. Мовні засоби Квітки спрямовані на створення монументального, в якому сантимент — лише службова частка стилю.

У Карамзіна сантиментом вичерпується все. І сантименталізм, і клясицизм — це стилі, що на тридцяті роки 19-го століття в розвинених европейських літературах вже виявили себе повністю і там, де вони не зникали ще цілком, вже відтиснені на периферію літературного життя. Особливо анахронічним відчувався сантименталізм. І коли Квітка тримається клясицизму, несвідомо, звичайно, то його свідомість митця вже контролює й усуває сантиментальні перебільшення. Цікавий приклад цього маємо у «Марусі».

Тоді, як Василь, за всіма вимогами сантиментальної поетики розгортає своє признання в коханні до героїні, автор показує її переживання і вносить при тому лагідно-гумористичні нотки:

«Тільки що став так Василь говорити, то Маруся і не стямилась: серденько в неї так і б'ється, а сама як у лихоманці, так і труситься, боїться, і сама не зна чого; коли б земля розступилася, так би вона

і кинулась туди, да й... Василя потягнула б за собою; коли б їй крила, полетіла б на край світа... та не сама, а усе б таки з Василем. Що ж їй робити? Земля не розступається, крил у неї нема, ноги неначе не її, одну руку вхватив Василь, та й держить біля свого серця, а воно так же колотиться, як і в неї, очицями зовсім світа не бачить, а ще таки другою рукою закрила їх, та й питається Василя так тихесенько, що й сама гаразд не чула: «Аджеж ти просватаний?» («Твори Гр. Квітки-Основ'яненка», Львів, 1911, том І, стор. 70).

У прозі Квітки знайдемо ряд місць, які можна б сприймати як сантиментальні. Але це не стиль, а лише скалки стилю. Наум Дріт двічі себе розчулює так, що аж плаче в тих моментах, коли переконує Василя відступитися від Марусі. Всі четверо героїв ревно плачуть, коли Василь удруге відходить на заробітки.

Скиба, Кость і Мелася в «Божих Дітях» раз-у-раз проливають сльози. У трагічних моментах і Галочка («Щира любов») за сльозами світа не бачить. Але це ніде не створює сантиментального викладу.

Трактування Квітки як сантименталіста має вже велику давність. Таку репутацію закріпив за письменником Н. И. Петров у своїх «Очерках исторіи украинской литературы XIX столѣтия».

За Петровим, «сантиментальна література становить пряму протилежність клясичній і псевдоклясичній літературі. Взамін високого й урочистого змісту й тону останньої сантиментальна література має за свій предмет повсякденне життя з його радощами і стражданнями, з його дрібними випадковостями й великими, не завжди й для всіх помітними жертвами». («Очерки исторіи украинской литературы 19-го столѣтія». Петров, Н. И., Кіев, 1884. Стор. 86).

Протиставлення клясицизму, власне його високих жанрів, сантименталізмові є більш-менш влучне. Але саме до творчости Квітки це протиставлення не можна прикласти. Квітчині «Маруся», «Щира любов», «Перекотиполе», «Добре роби, добре й буде» мають високий і урочистий тон, тон клясичної літератури, і ці чисто стильові прикмети підносять і зміст на рівень урочистости, надають змістові клясицистичного характеру.

Петров говорить про звернення до щоденщини у сантименталістів. Чи справді ж і Квітка хотів малювати буденність життя? Ні. Він хотів показати, що і в буденному, «грубому», є ідеальна завершеність, простота, сполучена із шляхетністю й величністю. Сантиментальне нашарування — це лише присмак, а не істота стилю.

Цей зв'язок Квітки-клясициста із сантименталізмом не є явище вийняткове в історії літератури. Відомо бо, що навіть вповні клясичний Расін мав у своїх трагедіях риси, що пізніше розвинулися в сантименталізмі. Расін мав виразний нахил до чутливости і він охочіше тво-

рив жіночі характери з їх перемогою чуття над обов'язком, аніж чоловічі.

Його трагедія «Береніка» дає широкий простір для зворушливих почуттів, для ідеальної любови юдейської царівни Береніки до римського імператора Тіта. Палка любов героїв натрапляє на перешкоди. Народ повстає проти одруження імператора з дочкою азійського царя. Та любов їхня могутня. Тіт вагається між почуттям свого державного обов'язку і коханням, він не знаходить виходу й готовий покінчити самогубством.

Але особливо могутньою є любов Береніки. Тут і її ревнощі, і недовір'я до сили почуття у її милого, а потім, коли стає їй ясно, що Тіт її любить безмежно, вона йде на самопожертву, зрікається особистого щастя заради свого коханого.

«Щира любов» Квітки могла б бути віддаленою паралелею до «Береніки». Але Квітка, віддаючи перевагу соціяльному обов'язкові перед любов'ю (і в «Божих Дітях», і в «Щирій Любові») більше схожий на Корнеля, незвичайні герої якого дають приклад, як поставити моральні і державні обов'язки над любов'ю та підносить етичні приписи вище понад мову почуття.

Федра Расіна — це жінка, яка не в силі опанувати своїх жіночих почуттів, і Квітчині героїні мужніше борються зі своїм жіночим, як Федра. Навіть Маруся відмовляється зустрічатися з Василем, якого надзвичайно любить, бо не повинно у неї бути таємниць перед батьками, її моральне почуття не дозволяє на це.

Нормально, письменник пише свої твори в одному стилі або еволюціонує в якомусь новому стильовому напрямку. Мистець слова не може рівночасно творити в двох відмінних стилях, це можливе для штукаря, а не для письменника, бо слушно кимось сказано, що стиль — це людина.

Коли б ми стали на точку зору, що «Маруся» й «Сердешна Оксана» твори сантиментальні, мусіли б ми сантименталізму шукати в «Салдацькому патреті» і «Конотопській Відьмі», що є річчю неможливою.

«Пархімове снідання» та «Добре роби, добре й буде» приналежні до одного стилю, лише відмінні жанрами, поруч поважного оповідання маємо розважальну анекдоту.

«Високий» жанр у Квітки синхронізований із «низьким». Про це свідчать роки видань його творів: «Салдацький патрет» — 1833 рік, «Маруся» — 1834, «Мертвецький Великдень» — 1834, «Добре роби, добре й буде» — 1837, «Конотопська відьма» — 1837, «От тобі й скарб» — 1837, «Козир — Дівка» — 1838, «Сердешна Оксана» — 1841, «Пархімове снідання» — 1841.

Якщо стиль письменника єдиний, то і в художніх прийомах різних жанрів, навіть контрастових, можна знайти певну єдність.

Таким об'єднуючим стильовим елементом є прийом повчання. Він дуже важливий у творах поважного змісту. Але повчальна сентенція є і в анекдотах «Підбрехач», «Пархімове снідання», тільки тут вона зафарблена гумором, це вже не справжнє з ваговитим змістом повчання, а організуючий літературний прийом, пуанта анекдоти. Коли ж звернемося до «Конотопської відьми», то знайдемо повчальний прийом у бурлескному ракурсі.

Наївний селянин-оповідач, в імені якого нібито йде розповідь в «Конотопській Відьмі», говорить про прикру долю, яка спіткала його героїв наслідком їхньої негідної поведінки: «Усім же їм се сталося ось за що. Пану Забрьосі — щоб не здававсь на писаря, а робив сам, як він є начальником, та щоб робив по правді, щоб слухав, що приказано від начальства... Та щоб не топив народу; бо поки до відьми добрався, скільки душ згубив пазанапрасно? Щоб не удавався в чаклування, покинувши Бога Милосердного, бо чортяка зараз через свою наньмичку, Зубиху, попорався над ним добре, що й у вирій полетів, мов гусак, людям на сміх».

Прийом повчання тут дотримано. Але сама наївність повчання простакуватого селянина є тут об'єктом Квітчиного гумору. Найважнішу основу клясичної поетики скинуто вниз.

Квітка може блазнівським тоном говорити навіть про речі для нього, безумовно, високі. Релігійне («Бога Милосердного») він поєднує з забобоном про відьми і чортовиння, забобоном, що для нього міг виглядати лише так комічно, як він і представлений.

Але що це означає, коли глибоко релігійна людина змішує святе для неї із блазнівським? Це значить, що в процесі творення діє не аналітична свідомість, а відчуття стилю.

Якщо повчання є стильовою ознакою у високому жанрі, воно має бути спрофановане в жанрі низькому, і все, що цьому служить, є добре. Квітка передусім мистець, а не аналітик. Він діє так, як дякипіворізи XVIII століття.

А Христос був на роботі, —
покаляв собі чоботи
поки пекло погасив,
І Адама воскресив...

Професор Д. Чижевський шукає тут «духа просвіченості». Але «дух просвіченості» полягає у деїзмі або й механістичному матеріялізмові. До цього не доходили наші дяки — пиворізи. Вони, як і Квітка, залишалися людьми релігійними.

Зневага релігійних святощів не була для них зневагою, вона була лише виявом літературної умовности.

Вони були невільниками літературного стилю. Французький бурлеск XVII століття знає також і бурлескну редакцію євангелія. В українським бурлеску паралелі до цього не знайдемо, українські клясицисти так далеко не заходили.

Про ідеалізованість героїв у поважних творах Квітки ми вже говорили. Але ідеалізація може бути й неґативною. Ідеалізація і шарж мають у своїй основі однакові стильові прийоми, однобічний добір прикмет. Шаржування, як бурлеск, лежить у клясицистичній стильовій площині. Сотник Забрьоха у «Конотопській відьмі», Масляк у «От тобі й скарб» є шаржованими дурнями. Реальної дійсности вони не відчувають. Реальні побутові елементи вони сприймають у пляні ірреальному.

Для безглуздя Забрьохи не можна знайти якоїсь причини: він дурний зроду, його глупство побільшується його неписьменністю. Але Масляк передусім здурів тому, що казкове, привабливо-фантастичне прийняв за реальне і єдино дійсне. Чи не є це сатира на романтичний підхід до дійсности? Від Квітки як клясициста можна сподіватися й цього.

Українські семидесятники вже відверталися від Квітки, вони осуджували його за «сантименталізм». Клясицизм Квітки став цілком незрозумілий. Драгоманов уважав його першим натуралістом:

«Найважливіша одміна Квітки полягає в тому, що він був *ґрунтовий чоловік*... Найдорожче, що мав він, то було живе серце, котре притягало його до всього живого й перш за все до того ґрунту, на котрім він зріс і жив... Воно ж завше підбивало його до праці для того ґрунту, яку тільки можна було робити.

В писаннях його не видно широкої думки, або й навіть того широкого охоплення життя, котре дає людині талант, як, наприклад, у Гоголя, — а все таки він писав і писав про той ґрунт, що бачив коло себе, й потрапляв в рух до «натуральної школи» раніше, ніж теоретична думка тієї школи запанувала в більш за нього освічених людей». (М. Возняк, «Григорій Квітка-Основ'яненко». Стор. 63).

Думки Драгоманова продовжував і пробував літературознавчо уґрунтувати В. Бойко. Совєтська критика останніх десятиліть твердо стала на становищі «ствердження реалізму» Квітки, обмежуючись при тому поверховою аналізою, яка не бере під увагу вже те, що не відповідає наміченій тенденції.

Автор «Марусі» й сам думав, що він списує з натури й пишався з цього. Розуміється, таким був і підхід натуралістів. Але чи тільки натуралістів?

Не слід забувати, що й Буало у своєму славетному «L'art poètique» настоював на наслідуванні природі». Він приписував письменникам:

«Вивчайте палац і знайомтеся з містом».

Новум Квітки полягав у тому, що він у своїх українських творах залишив цілком збоку вищі дворянські кола, і навіть міста торкнувся лише злегка, сконцентрував увагу на селянинові, на його побуті і його душевному житті, та й то, згідно з клясицистичною естетикою, вибираючи «те, що приємне», творячи монументальні образи героїв, хоч і не голосних, але яскравих.

П. Куліш дуже влучно висловився про цю своєрідність Квітчиного «натуралізму». «Всяке слово й діло він зобразив так, як воно саме єсть і як інакше й бути не можна. І вийшов у нього красний Божий мир, іще наче кращий, ніж у нас перед очима».

Наш письменник не відзеркалював правдиву дійсність, а концентрував правдивість. У правдивому знаходив правдиве незвичайне. Це далеке від реалістичного шукання типовости. Але його «правдиве незвичайне» дуже важливе для жанру новелі, воно відповідає природі жанру, і до цього ми ще повернемося.

Квітка пререаліст, в такій мірі, в якій пререалістом може бути клясицист.

Стиль, який приходить на зміну попередньому, в більшій мірі є запереченням минулого, як його продовженням, але ось з'являється третя історична фаза, заперечення попереднього заперечення, і в третій фазі вже знов виступають виразніше риси продовження фази першої. Таке є співвідношення між клясицизмом, романтизмом і реалізмом.

Реалізм певними сторонами ближчий до клясицизму, як до романтизму. У клясицизмі є риси струнокосхематизуючого зображення дійсности, в реалізмі — синтетично-типізуючого. Цікаве своєю надзвичайністю знаходило місце в клясицизмі цілком закономірно.

Історично важливі сторони дійсности в рямках клясицизму могли знаходити своє виявлення мимоходом і у Квітки це справді знаходимо.

У «Божих Дітях» читач дуже реально відчуває всі жахіття зв'язані з вербунком у солдати. Бюрократизм і бездушність царського судового апарату показаний у «Козир-Дівці», хоч і не це головно цікавить письменника, його увага зосереджена на надзвичайній дівчині.

В оповіданні «От тобі й скарб» знаходимо влучну сатиру на панське нічогонеробство (чорт Юдун розповідає, як француз навчив його жити по-панському й запровадив нові порядки у пеклі).

Своїм потягом до простоти, ясности клясицисти прокладали шлях реалістам у царині стилістично-мовних прийомів. Деякі місця «Марусі» можуть про це промовисто свідчити: «Раз у Спасівку, на третій день після Спаса, віддавши вона обідати і поприбиравши усе, пішла у бір за губами і вже нікуди більше, як на ті озера.

Напала на рижики, та так же їх багацько було, та такі мудрі; і хоч побродила по воді, та назбирала їх повнісіньке відро, іще й кошик.

От ще б то їх брала, так як же пішов дощ, та такий престрашенний, як з відра, та з холодним вітром; а вона була в одній тяжиновій юпці, і свитини не брала.

Що їй тут на світі робити? Нікуди і не кажи, щоб забігти та пересидіти; бо до села було далеченько, а дощ так і полива! Ніде дітись, треба бігти додому, так одно те, що змокла як хлюща, так з неї і тече; а змерзла ж то так, що зуб з зубом не зведе, так і труситься». («Твори Г. Квітки-Основ'яненка», Львів 1911, т. І, стор. 120).

Цей опис нічим не відбігає від реалістичного. Точність вислову, влучне використання народніх мовних засобів вражаюче.

Часто велемовний, Квітка володів також і майстерністю реалістичного лаконізму: «Бесідуючи випили і по третій. Юдун покрутив свої пальці, аж так і вмилося на столі печене порося, та аж шкварчить, таке гаряче. Сокрушили й те. Хома аж кісточки пересмоктав». (Там же, стор. 339).

«Натуралізм» Квітки цілком вкладається у межі бурлеску. Він далекий від травестії, його бурлеск ґрунтується передусім не на ширшому бурлескному образі, а на вульґаризації складових елементів фрази, на вульґарних зворотах:

«Заколупне тебе за душу» (Там же, стор. 10). «Та ще ж на своїм віку видав і таких, що як попаде нашу книжку, то переворочує її, переворочує, мов беззуба собака шкоринку, та не розчухавши, що, для чого і проти чого писано, зараз, щоб щонебудь сказати... (Там же, стор. 10—11). Хіба ж не живо вчистив Котляревський Енея? (Там же, стор. 10). Хіба ж тільки й світа, що у вікні? Тривайте, бо, панове, не дуже сікайтесь!» (Там же, стор. 10).

Бурлескна форма Квітки має своїм компонентом, і то головним, і широкі бурлескні образи, де він виразно наслідує Котляревського: вульґаризоване, риторичне запитання й оклик; приміром, у картині пекла (Твір «От тобі й скарб»).

ЖАНРОВІ ОСОБЛИВОСТІ КВІТЧИНОЇ ПРОЗИ, НОВЕЛЯ, ЯК ЦЕНТРАЛЬНИЙ ЖАНРОВИЙ ЕЛЕМЕНТ У ПРОЗІ КВІТКИ

Тепер ми переходимо до центральної точки нашої теми, а саме до насвітлення проблеми визначення жанру Квітчиних українських творів.

М. Зеров, дослідник, який любить точність у застосуванні літературознавчих понять, у питанні жанру творів Квітки не має виразної позиції, він їх називає то повістями, то оповіданнями.

Такий невиразний підхід випливає з трудности знайдення розв'язки, у всякому разі, правильну розв'язку можна знайти тільки в тому випадку, якщо визначення жанру стане предметом спеціяльної аналізи.

Ми вважаємо Квітчину прозову українську творчість *многожанровою*. Серед творів основоположника української прози, на нашу думку, досить легко можна виділити *анекдоти*. Сюди належить «Підбрехач», «Купований розум», «На пущання — як зав'язано», «Пархімове сніданя». Всі вони не мають розвиненого сюжету, побудовані на одному центральному комічному ефекті, в них не знайдемо характеристики окремих типів, дієвих осіб, бо виступає лише одна риса характеру.

«Герої» і в «Пархімовому сніданні», і в «Купованому розумі», і в «Підбрехачеві» — дурні; в «На пущання...» обжерливість «дієвої особи» є предметом гумору.

Як і належиться клясицистичній анекдоті, вона є ілюстрацією до моралі або сентенції («Дуже недобре діло-брехати», «На пущання — як зав'язано»); і те, і друге у Квітки неглибоке.

Мистецьку ролю відограє гумористичний тон, манера розповіді, особливо вдало переведені в «Підбрехач» та «На пущання, як зав'язано».

Гумористичні ефекти осягнено тут одною, коротко поданою, комічною ситуацією. Економія мистецьких засобів — вражаюча. Народні соковиті мовні вирази ідеально вистарчальні для потрібного мистецького враження.

Дві інші анекдоти не в такій мірі вдалися письменникові через розтягненість, хоч у «Пархімовім сніданні» знайдемо ряд ефектних, у гумористичному пляні взятих, побутових деталей.

Важчою справою є окреслити жанри інших прозових творів Квітки. На прикладі нашого письменника легко довести, що короткість твору не є першим доказом його новелістичности.

У Квітки є короткі повісті й довші новелі. «Божі Діти» — більш як удвічі поступаються обсягом перед «Марусею» і все таки останній твір треба зарахувати до числа новель, а перший вважати повістю.

«Божі Діти» не обмежуються одною сюжетною лінією, а вони, як повість, розщеплюються на дві життєві історії, дві долі: Меласине життя розвивається в ідилічній атмосфері, Костеве позначене героїчними вчинками.

Відповідно до цього показано й дві не однакові закохані пари: Мелася й Антон Васильович, Кость — Марфуша. Вдачу Костя подано в розвиткові: під впливом читання книжок він переходить до вищих життєвих цілей.

Тереном дії твору є село, панська оселя, воєнний пляцдарм. Зміст твору можна б було поділити, й окремі частини розвинути ширше. З'єд-

нані вони «мораллю», але цей зв'язок у даному випадку не органічний. Все це говорить за те, що «Божі Діти» слід вважати повістю.

Як повість, вона далека від мистецької досконалости і для свого часу: окремі мотиви не досить розгорнені, тло дії намічено поверхово, реалістична деталізація слабша, аніж у деяких оповіданнях.

Більша повість — «Конотопська відьма» — є вдалішою, в ній відчувається твердіша сюжетна конструкція, архітектоніка, при чому організуючим фактором є повсякчасне повторювання рефрену «смутний і невеселий» . . . , «смутна і невесела . . .», що унаочнює розмежування епізодів.

Це вже ціла панорама життя, ряд постатей зі своїми окремими стремліннями. Картина топлення відьом має свою самостійну мистецьку вартість, як малюнок старосвітської забобонности, хоч в ній виявляється глупство сотника.

Реальне чергується з казковим, через наївність казкової фантастики в гумористичному світлі виринає невидима, але виразно відчувана постать оповідача.

Схарактеризовані не тільки окремі постаті, але й мільє: козаки, міщанство. Штучною є тенденція совєтських критиків вбачати в «Конотопській відьмі» сатиру на устрій Гетьманщини.

Розважальна настанова Квітки виразна, бурлескний характер мистецьких засобів чіткий. Повість своєю структурною окресленістю, розважальною цілеспрямованістю, використанням бурлескної поетики, прямолінійною нескладністю, але характеристичністю типів вкладається в рамки клясицизму. І що цікаво — повість, як виявляється, в окремих випадках може бути ближчою до новелі, ніж до оповідання. Саме в цьому переконуємось, розглядаючи «Конотопську Відьму». Тут не знайдемо недоробленості, сировинного життєвого матеріялу, який так часто потрапляє до оповідань; кожна деталь філіґранно опрацьована, автор немов би милується окремими елементами своїх образів, це мистецький виріб з порцеляни.

Всі події тяжать до центрального епізоду — топлення відьом — і з цього далі розвиваються. Саме топлення — це є те «незвичайне», до чого прагне новеля. І все таки це є повість, у ній мерехтять, як у калейдоскопі, різні постаті, не обличчя, а маски, цілий вирій життя, а не окремий його епізод, що мусіло б бути властиве новелі.

Оповіданням слід вважати «Козир -— Дівку». Перехідність жанру (твір, що не є ані повістю, ані новелею, хоч містить в собі ознаки того й другого) відчувається. Захоплення життям тут широке: побут селянської родини, різні щаблі судової бюрократії, трохи з образу міста й навіть губернаторських палат — все це разом не повинно б вміщатися в рамки новелі, окремі штрихи, з погляду вимог новелі не є конечні, хоч і оживлюють образ (суддя, що ласує бубликами).

Розв'язка не випливає з ходу подій, автор рятує героя від заслання в Сибір у згоді зі своїми ідейними переконаннями. Оповідач, який зображує події, виявляється дещо балакучим резонером.

«Добрий» губернатор — це deus ex machina, поява його, хоч відповідає стильовим можливостям, але мистецьки не вмотивована, що відчував навіть і Куліш, схильний до ідеалізації творів Квітки.

«Лучився добрий чоловік, що навів його (губернатора, — О. С.) на добро, то й зробив він ївзі добро. А якби втерся в його канцелярію волосний писар, прикрившись значним чином, то був би Левко певно там, де козам роги правлять» (П. Куліш. Твори, Львів, 1910, Том 6, стор. 481).

Оповідач, який зображує події в «Козир-Дівці», виявляється дійсно досить таки повчаючою особою. Та все таки є у творі один центральний мотив — загадкова крадіжка грошей, що вияснюється перед кінцем історії. Саме тут бачимо зближення з новелею, де навколо однієї центральної події пов'язане все інше.

Історики літератури недаремно плутаються в термінології, називаючи Квітчини твори то оповіданнями, то повістями. Жанрове обличчя прозаїка невиразне. Але завданням літературознавця є дійти у висновках до найбільш можливої точности. Справа в тому, що питання жанрової природи творчости Квітки ніхто спеціяльно не досліджував. І от, коли ми на цій проблемі концентруємося, ми знаходимо все таки дещо нове, вносимо деяку ясність у заплутане питання.

На основі розгляду всіх українських прозових писань батька нашої прози можемо зробити висновок, що у нього є й повісті, й оповідання, але дуже важне те, що він серед жанрової остаточної невиразности тяжить до новелі.

Він часто уникає змалювання звичайного потоку життя, що надається для оповідання; він полює за «надзвичайним», що становить ядро новелі.

«Добродетельных людей, честных чиновников и вообще исполняющих свое дело к чему описывать? В порядке идущие времена года, постепенное их изменение, польза, ими приносимая ,как бы ни было все это описано, не займет нас, потому что мы сами все видим. Но ураганное, вырывки из порядка и все необыкновенности — это должно описывать» (Лист до Плетньова, 26 квітня 1839 р. Гр. Квітка-Основ'яненко, Твори, 1957 р., том VI, стор. 535—536).

Це написано з приводу роману «Жизнь и похождения Петра Пустолобова . . .», який, однак, був задуманий, як ланцюг «надзвичайностей», тобто, як низка пов'язаних між собою новель.

Наведені рядки листа укладалися вже тоді, як з під пера письменника вийшла більша частина його українських творів; в листі відбився здобутий письменницький досвід.

Квітчине шукання «надзвичайного» випливало із мистецької його настанови, але також і з його українського народолюбства.

У статті «Г. Ф. Квитка о своих сочинениях» («Москвитянин», 1849, часть VI, № 20) читаємо міркування письменника: «Заграничных людей в свои повести не беру. В высшем кругу единообразие, утонченность, благоприличие, высокие чувства живут и действуют, и они свойственны людям, составляющим его по воспитанию и понятиям. Нет пищи для замечаний, наблюдений. Нечего ж выставлять всем видимое и известное.

Вот в простом классе людей необразованных, где люди действуют не по вложенным в них понятиям, а по собственному чувству, уму, разсудку, если замечу что такое, пишу. Вот и выходят мои «Маруси», «Оксаны», «Наумы», «Мироны» и «Сотниковны».

Як людина з народолюбною наставою, Квітка залишає збоку вищі шари суспільства. Його цікавить українське простолюддя. Він проти змалювання «единообразия» вищих кіл. Також витонченість і високі почуття не є щось надзвичайне серед панського середовища. Але знайти витонченість і шляхетність в селянській масі — це ідейне завдання письменника.

Його тягне високість почуттів Марусь і Оксан. Тут дає себе знати клясицист. Але цей клясицист робить щось особливе: він стягає з котуры звиклих героїв клясицизму, аристократів, і підносить на п'єдесталь сільських дівчат, статечних старців і мудрих бабусь. І це сполучається з мистецьким завданням: незвичайність поетичного ефекту. Марусі, Векли, Оксани, Науми — явище дивне серед неосвіченої маси; ці дійові персонажі діють якось особливо; ці прості люди заскакують нас несподіванками, і тут лежить новелістичне зерно.

Ці герої, хоч і незвичайні, вийшли з простої затурканої маси народу, отже й народ має в собі великі потенції. Сила Квітки, як митця, в тому, що його мистецьке завдання, його новелістичний ухил, тісно зв'язаний з його ідеологічним нахилом.

Серед Квітчиних новель щодо чистоти жанрового виразу, мабуть, слід би на першому місці поставити твір «Перекотиполе». Тут є зосередженість мистецького зображення навколо постатей Дениса й Трохима. Хоч ми бачимо біля них і інші постаті, одначе вони мають службову ролю. Автор обмежує себе лише конечним у представленні, це саме та заощадливість поетичного мотиву, яка стоїть одною з перших вимог для новеліста.

Новелю збудовано на таємниці. Село не знає, що Денис є злочинець, йому довіряють очолення розшуків злодія, який приносить велике нещастя господарям. Лише тоді, як Трохим іде на заробітки, він перший починає розгадувати тайну. Незабаром Денисові заходи обікрасти ювелірну крамницю остаточно показують Трохимові, хто ж є Денис. Він,

нарешті, починає розуміти, що його односельчанин є тим злодіякою, від якого так терпіли в селі.

Два морально протилежні типи зударилися. Трохим викриває перед господарем змову Денисову, рятує хазяїна, дістає нагороду. Але ми відчуваємо, як швидко наростає напруга дії, ми бачимо силу пристрастей у характері Дениса і чекаємо на трагічні події.

Тайна вже розкрилася, але сюжет динамічно розвивається далі. Трохим і Денис зустрілися в поворотній дорозі додому. Злочинець затурбований можливістю викриття його обличчя в селі й замишляє недобре. Трохима ще рятує від смерти клятьба зберігати тайну назавжди, але читач відчуває дальшу загрозливість ситуації.

Настає нічна громовиця з дощем і блискавками в лісі. З жахом чекаючи Божої кари, Денис гарячково розповідає про свої нечувані злочини. Картина ґрандіозної бурі й корчів свідомости переступця доводять наростання драматизму до високої напруги. Але й після цього динаміка оповідання йде вгору.

Серед спокою природи наступного дня опритомнений Денис, бачить, що він себе остаточно розмаскував перед товаришем подорожі і недалеко від села, в полі, убиває слабосилого Трохима. Це „Spannung" новелі, але розв'язку ще далі майстерно відсунено, і вона досить несподівана. Оце розмежування шпанунґу й розв'язки зовсім не обов'язкове в новелі, але там, де воно наявне, воно свідчить про новелістичну вмілість.

Коли Денис звалив Трохима, щоб його убити, останній в розпачеві побачив, що нікого навколо не видко, хто міг би його врятувати чи бодай свідчити перед людьми про вчинений злочин. І побачивши у хвилину смерти перекотиполе коло себе, промовив: «Нехай се перекотиполе буде свідителем, що ти мене безвинно погубляєш».

Трохим на це регочеться: «Нехай свідительствує, скільки хоче! Знав же, на кого і послатись . . .» і вбиває ножем свого товариша.

Читач, як і Денис, не сподівається в останніх словах Трохима якоїсь підстави до розв'язки, тим часом вона цими словами й обумовлена. Адже ми знаємо вже з майстерного зображення характеру Дениса, що він невротик, що легко втрачає самоопанування, коли бачить для себе небезпеку кари за злочини.

І от приїжджає справник, гурт людей на чолі з цим високим судовим урядовцем іде на місце вбивства, за понятого взято Дениса. Він у нервовій напрузі, і це проривається назовні; Денис бачить, що і справник помітив його неспокійний стан. У глибокій зловіщій тиші присутні дивляться на мертвого Трохима, який щось тримає, міцно затиснувши у руці. Справник наказує Денисові вийняти з руки покійного щось оте затиснуте. Денис з жахом стрепенувся. Хвилина душевних тортур . . .

Справник бачить переляк понятого й вимагає вже грізно і з певністю, що розв'язка близька, виконати негайно наказане. Дрижачий Денис висмикує зі скоцюрбленої мертвої руки перекотиполе і в жахові кидає зісохлу билину геть. Судовий начальник вже інстинктивно відчуває в Денисові злочинця і натискає на розгубленого й перестраженого парубка далі. Той ледве вимовляє склади зі слова: «Пе . . . пере . . . коти . . . поле . . .»

І тут раптом чується вигук малого хлопчика, синка Трохимового: «Ось, дядьку, ще таке! Їх багато коло тата. Вони, мабуть, бачили усе...»

— Брешеш! — крикнув Денис.

Після цього непритомного крику стає ясною Денисова злочинність, і йому не залишається нічого іншого, як признатися.

Роля перекотиполя в цій новелі така ж, як і сокола у дев'ятій новелі п'ятого дня з «Декамерону». Згаданий в ході оповідання, немов би ненароком, незначний об'єкт стає пізніше причиною розв'язки новелістичної колізії. Цей об'єкт згадується знову й набуває глибокого значення, важливого для долі людей.

Такий прийом повторного згадування предмету, що впливає на розв'язку, як ми вже зазначали, Пауль Гайзе назвав «Falke». На цьому прийомі ґрунтується мистецький успіх чималого числа новель, і «Falke» є ознакою новелістичної досконалости твору, що можемо спостерегти і на прикладі «Перекотиполя».

Як видко вже із вступної частини нашої розвідки, багато новель мають так званий «Wendung» — зворот. Розвиток сюжету в таких випадках концентрується спочатку в одному напрямку, а далі раптом цей розвиток обривається і несподівано події чи переживання повертаються назад, до вже пережитих ситуацій. Саме такий «Wendung» маємо і в «Щирій любові». І він в цій новелі дуже означений:

— «Галю! — сказав Семен Іванович, кріпко її поцілувавши, — побережемося собі! . . Я не можу без тебе жити . . . Куди ж ти устаєш? . .

Галочка, почувши се від нього, підняла свою головоньку з його плечей, де, припавши, усе лежала, і, випручавши тихенько від нього свою руку, устала і стала поодаль від нього . . .

— Господи! — бліда, як стіна, рученята зложила на грудях, тяжко дише і не зможе слова промовити».

До цього моменту відносини між Галочкою і Семеном Івановичем розвивалися в напрямку обопільного зближення молодих залюблених людей. Їхнє кохання щораз глибшало й цілковито заполонювало душу обох партнерів. Душевні переживання закоханих готували їм обом перспективу подружнього щастя і, здавалося, вже ніщо цьому не може стати на перешкоді. І раптом наступає злам. Внутрішній світ Галочки сповнений найглибшим відчуттям суспільної ієрархії. Вона не може

сприйняти думки про те, щоб вона, проста, неосвічена селянка стала дружиною дворянина, з військовою офіцерською освітою.

Увесь комплекс її світогляду, аж до релігійних глибин її переконання, противиться думці про подружжя. Як селянка, вона міцно закорінена у своєму стані і знайти можливість переходу в інший не може. І тут виявляється жертвенна природа її любови: вона готова була відмовитись від повноцінного щастя, щоб не розривати з Семеном Івановичем. І врешті ця жертвенна істота, повна моральности і чистоти, стає на позицію любови платонічної. Для її партнера це не є вихід. Він уживає всіх заходів, щоб схилити Галочку до одруження. Але події вже котяться в іншому напрямку. Галочка, страждаючи від любови, робить зусилля над собою і створює ситуацію, що віддалює її від милого природнім способом. Вона одружується з простим селянином ,але від туги за милим та любленим умирає.

Це — твір із застосуванням виразного новелістичного «Wendung». Мораль твору тісно вплетена в представлення образу героїні. Лише історичний екскурс в минуле Харкова не є наочно зв'язаний із сюжетом, але він є певною увертюрою, вступом, який дає відчуття «екзотики» українського життя, бо звернений до столичного читача, з якого вийшла дружина Квітки, Ганна Григоровна (Твір спочатку з'явився російською мовою під назвою: «Вот любовь!»). Якщо вважати цей твір оповіданням, то воно, в усякому разі, дуже зближене до новелі.

Новелею слід визнати й «Салдацький патрет». Й. Бодянський у своїй рецензії на «Салдацький патрет» називає його то оповіданням, то повістю, але відмічає самі лише новелістично-композиційні його властивості: «Простота, натуральність оповідання, викінченість у цілому, правильне співвідношення між частинами, живі, яскраві, свіжі картини; веселий гумористичний тон, влучні, дотепні натяки, ніби ненавмисне, випадково кинені, швидкість переходів, вмілі уступи, поступова принадливість однієї групи перед другою, правильна, здебільшого чиста мова й численні, вдало схоплені з народнього вжитку, звороти й вислови — все це складає невід'ємну вартість цієї чудової повісти».

Сюжет «Салдацького патрету» зовсім не складний, він не має в собі ніякої боротьби протилежностей різних сил, зудару різних інтересів, подолування героєм важких перешкод.

Новелістичність «Салдацького патрету» не сюжетна. Лепський маляр, Кузьма Трохимович більшу частину твору сидить, захований у шатрі, його немає в дії. Дієва особа — колективна; це — ярмарок, маса людей, що продає й купує, сміється, жартує, блукає, цікаво розглядаючись, і реаґує на постать солдата, який непорушно і загадково стоїть коло шатра.

З цього всього не вийшло б жадної новелі, якби такий потік життя плинув собі з епічним спокоєм. Але ні! Стикаємося з новелістичним підходом до окремих деталів, із вдалим мистецьким групуванням пред-

метів, речей; письменник приголомшує нас своїм мистецьким реєстром, речі поволі все більше обступають нас, нагромаджуються. Але все це оповите настроєм. І речі, і люди творять орґію життєрадісности, і саме в наростанні цього орґіязму і лежить чисто новелістична прикмета.

Серед людей і речей, серед гамору й реготу постають окремі короткі епізоди: то цигани продають шкапу, то москаль краде груші, то, нарешті, Терешко робить свої зауваги до портрету солдата.

Але ці епізоди стилізовані так, що відповідають наростанню тої течії життєрадісности, якою перейнятий ярмарок. І вершиною є невдача останньої зауваги Терешка до портрету, коли від реготу заходиться весь ярмарок, і то так, що аж за річкою було чути.

Новелістичність «Марусі» почасти нагадує «Салдацький патрет», вона позначена майстерним згущуванням ліричного змісту. Однак у «Марусі» виступає й велика мистецька вмілість щодо композиції.

Моралізаторський вступ в «Марусі», якщо брати до уваги стиль твору, зовсім не зайвий і зовсім невеликий. Для того піднесеного звучання, яким насичена «Маруся», потрібен і просторий повчальний вступ, що відповідає засадам клясицизму.

Спочатку автор висловлюється на тему короткочасного земного життя, в якому люди є лише гістьми, і проповідує стоїчно виносити смерть близької особи, бо смерть не є карою, часто забирає Бог до себе тих, кого любить, раніше від злих і непокірних, щоб охоронити своїх улюбленців від вчинення земних гріхів. Письменник наголошує потребу християнської покори.

«Так робив Наум Дріт.

От його та постигла лихая біда! Що ж він? Нічого. Хвалив Бога і з тим прожив вік, що не вдався в тугу; а письменний не стерпів . . .

От як се було».

Як бачимо, Квітка знаходить виразну формулу переходу від моралі до образного представлення подій. Життєва історія підкреслено береться як приклад до моралі. Але мистецькі підкреслення часто оперують ілюзіями. Ілюзорний і цей прийом «Par Exemple».

Насправді вже вся мовно-образна фактура «моралі» наставляє читача на поважний лад. Мораль прочулена, вона перейнята переконанням, в її щирості й образній простоті є щось таке, що заторкує струни душі релігійної людини. І для релігійного читача звучить вона, як мистецька увертюра. І тому вона не зайва, навіть, потрібна з огляду новелістичної конструкції.

Бєлінський, нарікаючи на розтягненість «Марусі», фактично боровся проти клясицистичної засади ясности стилю, вимагав від письменника замінити чемність романтичними натяками. Але й сам Бєлінський казав: «Якби сам автор дав вам право виключити з його повісти все,

що здається вам зайвим, — ви не знайшли б рядка, який можна було б викинути».

Трагізм «Марусі», смертний кінець героїні, розв'язка, що так глибоко вражає й сьогоднішнього читача, завдячує в своїй мистецькій силі не тільки тим літературним засобам, яких ужито в змалюванні смерти і не тільки в сантиментально-народницькій поетиці. Трагіка по-новелістичному підготована всім ходом оповідання.

Читач встигає полюбити героїню, знайти інтимне відношення до неї. Саме перед захворінням Марусі спостреігаємо ми всю силу її любови до Василя.

Вся натура молодої дівчини перейнята почуттям, ми бачимо, вітальну силу цього переживання, сприймаємо його, як найвищу напругу життєвих сил юної повноцінної істоти.

Напруга зростає новелістично, дійсність відкладається у формі гранчастих кристалів, з ідеальною економією засобів. У стремлінні до милого напруга дівчини стає граничною. Вже у цій напрузі ставиться на карту саме життя. Здійсниться любов подружжям — і Маруся житиме повним щастям, вітальні сили дадуть найвищий розквіт, ідеальна істота виявить себе в найвищій біологічній ідеальності.

Крізь випадок «Марусі» прозирає перед нами щось більше, як і повинно бути в новелі, оте могутнє і вічне, стремління всюдисущого еросу. Але вже сама гігантська напруга почуття передвіщає нещастя. Воно вже натякнене візією Марусі на кладовищі у сцені прощання з Василем; читач уже перебуває в очікуванні трагічного, хоч і не певний в його приході.

Мрії Марусі ведуть її в ліс над озера, де вона зустрічалася колись із Василем. Тут її застає страшна злива. Промокнувши до кісток, вона застудилася; і наслідком цього приходить важка хвороба, яка розвивається з неймовірною швидкістю. Цей поступ недуги і безпорадність людей, що навколо Марусі ходять, дає свідомість призначености, невідкличність кінця.

Наближення смерти передано головно крізь призму душевних страждань Наума. Він розпачливо змагається, щоб урятувати доньку, але й рівночасно відчуває безвиглядність своїх змагань перед Божим присудом, і в найбільшому горі батько готовий приймати стоїчно смерть своєї улюбленої дитини.

Оця релігійна резиґнація серед страждань надає найбільшої глибини розв'язці, в ній відгукується антична трагіка.

Майстерність Квітки у наближенні до розв'язки многогранна, вона передусім полягає в композиційній досконалості. Могутня смерть приходить на зміну могутній любові. Ці дві таємні сили, що визначують долю людини, композиційно зіставлені, перехід від одного до другого відбувається в кількох сторінках.

Любов вивершується смертю, перервано буяння життя в його найвищому піднесенні, зрізано косою смерти насичену соками квітку, яка пнулася до неба, і смерть виступає в усій, їй приналежній, безграничній силі та дає змогу смятенній людській душі вилити себе цілим реквіємом, ліричним струмом туги, що розгортається в картинах підготови до похорону й у самому похороні.

У розв'язці є несподіванність і рівночасно мистецька виправданість, «випадок» в'яжеться з трансцендентним і набуває особливої ваги, перед глибиною якої спиняється людський розум. Розв'язка новелістично бездоганна.

Між розв'язкою й епілогом є значна відстань, вона заповнена лірикою похорону. Епілог дуже короткий, лаконічно висловлений. Лірика похорону дуже широка. Ліричний струмінь, що ввесь час відчувався в «Марусі», вкінці потужно розгортається. «Марусю» слід визнати л і р и ч н о ю н о в е л е ю.

«Маруся» — вічна. Але для сприймання її потрібна певна душевна предистинованість. Це твір національно вічний, він близький українському світосприйманню і глибоко хвилює українську людину різних ґенерацій і різних століть. Одначе, вплив «Марусі» не всезагальний.

Епігон клясицизму, прихильник травестії і започатковувач нашого романтизму, Бодянський вважав «Марусю» «розтягненою». Але й Зеров був теж тієї думки. Вихований на завершених зразках клясицизму, він не сприймав народньо-чутливого звучання твору.

КВІТЧИНА НОВЕЛІСТИЧНА ЛІТЕРАТУРНА ТЕХНІКА

Ґенетично новеля, як жанр в европейській літературі, поставала з анекдоти, шванку, притчі, казки. Всі родоначальники новелі знають форму розповіді; оповідач в них є активною, в більшій чи меншій мірі, фігурою. Оповідач залишається активним і в новелі. «Декамерон» Боккаччо має багатьох оповідачів. Застосування розповіді в новелі залишається якщо не панівним, то типовим і до, і після Квітки. Тому дивно звучать слова Зерова: «Виступивши рано, коли українська мова не мала ще виробленої синтакси, крім розмовної, не маючи ніяких попередників, крім народніх казкарів та оповідачів, Квітка мусів розпочати з форм усної розповіді, з повістей, «рассказываемых Грыцьком Основъяненком».

Після прочитання цього пасусу складається враження про якусь відсталість, примітивність Квітки, виявлену ним через застосування розповідної манери. Розуміється, таке твердження нічого спільного з істотою справи не має. Навіть романтична школа, така вибаглива

до питань форми, культивувала дуже широко розповідний прийом у новелі.

Це робили також і романтики — попередники Квітки, і ті, що писали вже після його смерти. Досить назвати Ж. де Сталь («Мірза або лист одного резидента»), А. де Віньї («Льорета або червона печатка»), Ж. де Нерваля («Сільвія»), Лєрмонтова, («Тамань»), Гоголя («Шинель»), G. A. Becqer («Органіста майстер Перец»), N. Hawthorne («Велике кам'яне обличчя»), Hermann Melville („Bartleby") та інші. Якщо ж Зеров хотів натякнути на недосконалість, мистецьку примітивність прийому розповіді у Квітки, то й тут він не правий. На фоні європейської новелі виступає вона вигідно поруч ряду визначних чужинних зразків.

Квітка ніколи не лишає розповідної манери, вона пересякає всі його оповідання, і то так, що сторінки не можна знайти, де б вона виразно не відчувалася. З цілковитою рішучістю можна сказати, що тут є визначальна поетикальна властивість Квітки. Наявність оповідача в новелі завжди відчувається: він то стоїть за подіями, то виявляє своє ставлення до них, хвилюється або радіє, оповідаючи, осуджуючи або хвалячи своїх героїв і їх поведінку. І він у різних новелях не однаковий.

Маєстатичний, трохи розсудливий, але ще більше чутливий та не без риси теплої іронії — такий він у більшості новель і оповідань «високого» жанру. Жартівливий, радісний, наївний, а більше лукавонаївний — у бурлескних творах. У такому випадку він не від того, щоб точити баляндраси; ви відчуваєте, що він хоче з вами, читачем, погуторити, він є немов би в готовості почути вашу думку, втягнути вас хитро до розмови на спілку з ним. Часто його гумор — це гумор тихої усмішки, інколи й сміху, але він не переростає у розгонистий регіт Котляревського.

Оповідач уявляє себе у колі слухачів («*От кете лиш кабаки, в кого міцніша, та й слухайте*» — «Конотопська Відьма»), його ліричні відхилення бувають досить просторі («*... де побачуть (парубки), що на рундуках полягали дівчата, так їх і поперекидають; або де купка сидить, — а ті схоплються, біжать, регочуться, лають. Щото молодії літа. Було се колись і за нами! Ех, та минулося! Що вже і споминати!*» — «От тобі і скарб» — Тв. Квітки-Осн. Т. I, стор. 346). Або ще характеристичне: «*О, щоб вас з молодожонами! Як я і себе згадаю, так ... ну! усього бувало: і празників не тямив, не тепер споминки! Ех, усе то минулося*». Він полюбляє вставні слова й речення, якими творить розмовний стиль в народньому дусі («*я ж кажу*», Т. II, стор. 254; «як там кажуть», Т. II, стор. 254; або — «*бо, бач*» — стор. 254 — все з «Козир-Дівки». «*Не брав білої сорочки, та й — прощайте на сім слові — китаєвих синіх штанів на ніч не знімав*» — «Конотопська Відьма» — Т. I, стор. 221).

Цікаво, що роля тропів виразно поступається перед ролею риторичних фігур. Це слід вважати, на нашу думку, саме прикметою розповідної манери автора «Марусі». На першому місці серед фігур слід поставити риторичні вигуки й запитання. Найелементарніша форма цих фігур — це короткі вигуки ідіоматично-народнього характеру, крізь які виявляється різка й немов би підсвідома реакція оповідача на спостерігане: — *Еге! Ось бачите* . . . (Т. І, стор. 330). «От тобі й скарб!» — *Фіть — фіть! Нема хури, не вернулися воли* . . . (Т. І, стор. 332). — *О, щоб тебе! І сміх, і лихо з ним!* (Т. І, стор. 333). — *А він — тю-тю, дурний! — глита, мов попів мурло* (Т. І, стор. 338). — *Оттак, аби б тільки* — (стор. 306, т. 2).

Але є питальні та кличні речення з виразною орієнтацією на класичний риторизм, на пишномовність, сполучення з патосом: «*Смерте, смерте! Де ти? Пожалкуй батька від діточок, жінку від мужа, не бери їх: їм хороше на світі жити, не бери їх; озьми мене, нещасну сироту! Мій батько ще не стар, оженився, дітей Бог дасть, мене забуде, без мене привикне, не буде журитися; а мені зачим жити на сьому світі?!... Коли він справді мене любить, як я його, то ще лучче тут мені вмерти, бо що з нашої любови має бути? Смерте смерте! Озьми мене! Не жалкуй ні моєї краси, ні дівованнячка . . . Мати сира земле! Прийми мене до себе, приголуб мене і не пусти мене на світ, де нема мені ні щастенька, ні одрадоньки і ніякої втіхи!*» (Тв. Квітки-Основ'яненка, «Щира Любов», Т. ІІ, стор. 331).

У всіх трагічних місцях оповідань і новель є густо цих риторичних запитів і вигуків, подібних до наведених. Цікавим є, що Квітка в патетичній сцені з «Щирої Любови», намагаючись розвіяти перенапругу патосу, знаходить спосіб обережної пародії, яка вносить у драматичну ситуацію раптом промінчик лагідного ніжного усміху. Осягає він цього ефекту тим, що напр. на вигуки Галочки раптом відповідає їй теж вигуком оповідача, який, досі захований, немов би з'являється на сцену з-за лаштунків, щоб змінити настрій: «— *Коли завтра не побачу його, то, певно, до вечора вмру . . . Так мені тяжко! — Не вмреш, Галочко! Бо ще дуже зарані, як ще і не приходив ніколи так рано, Семен Іванович вже і йде*» (Т. ІІ, стор. 329).

Квітка взагалі рідко коли обходиться без запитань і вигуків. Це його характеристичний стильовий прийом, який розраховано на інтимізацію художньої методи. Інколи його вигуки мрійно-ліричні, а запитання носять інтриґуючий характер. Ця система фігур, не зважаючи на частоту вживання, ніколи не допроваджує до стильової одноманітности, навпаки, вносить рухливість. Іноді самими но вигуками й запитаннями автор дає містку характеристику особи: «*Хто, йдучи по вулиці, пісень виспівує? Хто в шинку верховодить? Хто шинкареві посуду порозбивав? Хто за десятьох вип'є і не п'яний? Ніхто, як Тимоха*

Макущенко. Од кого дівчата розбігаються, од кого шинкар ховається? Ні од кого більш, як од Тимохи Макущенка. О, та й парень був на все зле!» (Т. II, стор. 254-255).

Поетикальна своєрідність риторичного запитання й вигуку накладає на твори більшости письменників печатку рефлексійности. Є це і у Квітки. Але він відрізняється від багатьох тим, що через питання й відповіді наснажує свої твори рухливістю.

Вигуки бувають у нього знаками проривання підсвідомо-емоційного, раптовими і короткими проривами настрою, що міняються, мов світляні плями на екрані. Але вигуками та запитаннями вміє він раптом і посунути дію вперед, обминаючи епічної розлогости опису та даючи передсмак надзвичайности того, що буде далі діятися: *«Івго, Івго! Чого бо ти так довго засиділась у сусіди? Що тобі там так ніколи припало? Поки ти там базікала, а дома що робиться? Ось прийди та подивись!»* («Козир-Дівка», Т. II, стор. 259).

М. Плевако у цікавій праці «Про стиль і мову повісти Г. Ф. Квітки „Маруся"» (М. Плевако, «Статті, розвідки й біо-бібліографічні матеріяли», Нью-Йорк, 1961) твердить, що Квітчині вигуки мають характер народній, відповідають вигукам, часто вживаним у народній поезії чи в буденнім житті (стор. 113—114). Це лише почасти правильно. Серед прикладів, які ми навели, є ряд таких, що виявляють нахил до книжного риторизму, до ораторської манери клясицизму.

І оповідач Квітки не є оповідачем етнографічно правдивим. Квітка має кілька масок оповідача, який спирається на величезні багатства народньої мови й образности, але й виходить поза їх межі. Вже саме те, що автор наш має у своїм мистецькім арсеналі дуже різноманітний запас риторичних фігур, свідчить про цю стилізованість та стильову спрямованість у бік клясицизму. Паралелізм між клясицистичною моральною новелею Мармонтеля й творами Основ'яненка позначений моралізаторством, або принаймні бурлескним підходом до моралі. Але коли ми звертаємося до риторичного стилю у Квітки, нам знов спадає на думку Мармонтель, блискучий знавець поетики риторичних фігур.

До улюблених фігур у Квітки належить полісиндетон. На цю фігуру, що полягає у повторюванні в реченні одного і того ж сполучника, багата й народня поезія, і також побутова народня мова. Але особливо широке ужиття однакового сполучника веде вже на шлях літературної стилізації. Фігура в такому разі усвідомлюється в її функції. Повторюваний сполучник відчувається як організуючий елемент фрази, він надає їй чіткости, прозорости. Зразком такого полісиндетону можуть бути ось ці рядки із твору: «От тобі й скарб!» *«Коли ж сеє усе їсть, так він вже не жид, а певно чорт: та чорт і через роги, і через хвіст, і через руки, і через ноги, і через іменя, і через ковба-*

су, і через порося, і через усе, через усе чорт та й чорт». (Твори Квітки, Том І, стор. 341).

Наведена фраза є водночас і зразком симплоки: слово «чорт», з'явившися в початковій частині фрази, також і замикає її. Тій же стильовій ролі упорядкованости, уформованости речення служить і з'єднання ґрадації з еліпсою: *Він таки й положив руку на мішок — ніхто не баче; потягнув його до себе — ніхто не баче; положив гарненько на плече — ніхто не баче».* (Т. І, стор. 27. «Салд. Патрет»). Еліпса в даному випадку, даючи стискання речення, більше унаявнює ступенювання, активізацію змальовуваної дії. Гармонія сполучення двох риторичних фігур тут наявна.

Обидва наведені тут приклади фраз показують, що Квітка, мабуть, свідомо підходив до вживання цих своїх літературних формальних засобів, фігури мали бути йому знайомі не тільки шляхом засвоєння звичних зразків, але і через теорію поетики. За це свідчить їх вишуканість.

Частота застосування ґрадації свідчить також про свідоме застосування цієї стильової категорії. Літературознавець Плевако знайшов низку прикладів ґрадації в «Марусі», але «Маруся» не є вийнятком під цим оглядом. Важливо відмітити, що ґрадація виступає не раз у Квітки в сполученні з іншими стильовими засобами: *«Що в Бога день тобі говорють: ось той недуж, той вмира, а той вмер»* (Т. І, стор. 37 — «Маруся»); *«Хто, йдучи по вулиці пісень виспівує? Хто в шинку верховодить? Хто шинкареві посуду порозбивав?»* (Т. ІІ, стор. 254). Тут бачимо і ґрадацію, і питальну фігуру, і повтори.

Типовим є для Квітки вживання повторів у сполуці з антитезою: *«Хоче щось сказати, і слова не вимовить; хоче від нього вирватися, так неначе прикована до Василевої шиї; хоче зажмуритись, так, так очі... так і зазирають у Василеві очі... хоче від нього відвернутись, а й сама не зна, як горнеться до нього».* У повторах, як і в уживанні синонімів, у Квітки переважає все таки народнє, фолкльорне. Інколи чується відгомін стильової форми казки, іноді й прислів'я: *«... чи шити усяке діло, чи що вишивати, чи яке — небудь діло зробити, усе знала, усе знала».* (Т. ІІ., стор. 311. — «Щира любов»). *«... був і обмитий, і обпатраний»* (Т. ІІ, стор. 155, «Козир-Дівка»). *«Горпина була у всім дому хазяйка і усьому господарству голова».* (Т. ІІ, стор. 256, «Козир-Дівка»).

Ориґінальний, властивий майже виключно Квітці, є синонімічний повтор, в якому одна частина написана українською, а друга російською мовою. Трапляється цей повтор часто в мові дієвих осіб і зафарблює пряму мову здебільшого гумористично (є випадки й творення поважного стилю з допомогою цього компоненту): *«треба — нада»*

(Т. II, 262 стор. «Козир-Дівка»). *«тутечка — здесечка»* (Т. II, стор. 264, «Козир-Дівка»). *«хіба — разі»* (Там же, стор. 269).

Гумористичну функцію відограють також і алогізми. Квітка застосовує головно два типи алогізмів:

1) Невідповідність оцінок і понять реальному станові речей, що виявляє наявність оповідача: *« ... увесь ярмарок, і що то на місті народу було, таки мабуть душ з п'ятдесят, коли іще не більше ...». «Не тільки хазяйська дочка, та хоч би королівна, хоч княгиня, та хоч би й сама охвицерівна — не подивлюсь ні на кого, усіх презрю для тебе».* (ґрадація — алогізм).

2) Зіставлення предметів та істот, які не до зіставлення, сполучення дій несполучних: *«А тут вже лавки з красним товаром для панів: струковатий перець на нитках, родзинки, фиґи, цибуля, усякі сливи, горіхи, мило, медяннички, свічки, тараня, ще по весні з Дону навезена, і суха, і солона, кав'яр, оселедці, яловичина, ніжки, шпильки, голки, гаплики і для нашого брата свинина».* (Т. I, стор. 24). *« ... старці співають Лазаря, кобили ржуть, колеса скриплять ...»* (Т. I, стор. 25). *« ... Так мені небагацько ... дечого купувати ... тільки й треба купити матері ... кресало на люльку ... а батькові ... ниток красних ... на мережки до хусточок ... та яловичини ... на Петрівку ...»* (Т. I, стор. 68).

Згадані вже повтори, щойно схарактеризовані алогізми, поруч різнородних травестійних елементів і загальної стилізації наївности оповідача — це властиві Квітці основи його гумору, які він підкріпляє гумором народнього слова. Його гумор, завдяки зверненню до окреслених категорій поетики, має виразний індивідуальний кольорит і не розпливається в народньому, анонімному.

Знаменито використав Квітка фігуру а н а ф о р и у «Конотопській Відьмі»: оте знаменне: *«смутний і невеселий ...»* (чотирнадцять розділів у творі і чотирнадцять разів той самий початок). Коли частина фігур надає мові струнконости, структурної уформованости, то інші від риторичної орнаментальности (ампліфікація) ведуть до демонстрування невпорядкованости думки або чуття (апосіопеза). Обидва бігунові вияви риторизму знаходимо ми у творах Квітки.

До апосіопези автор звертається досить часто. Вона є у нашого автора різнородною:

1) вираз напруженого згадування: *«Був собі колись то якийсь то маляр ... ось на умі мотається, як його звали, та не згадаю ...»* (Т. I, стор. 12).

2) вислів думки натяками: *«Не усе ж для москалів, може б треба і для нас щонебудь, щоб і ми ... знаєте, не усе, а так ... дещо ... потроху ... дечого знали, а то по вашому, так ми ... так собі ... де нам за вами?»* (Т. I, стор. 10).

3) через вислів підсвідомого, неоформленого, уривчастість думки із-за схвильованости: «*їх правда... скоро посватаюсь... та і оженюсь... зійдетесь на весілля... та не зовіть попа... а може... дарма!..*» (Т. І, стор. 136 — К — Львів, 1911, твір «Маруся»).

Квітка знає апосіопезу не лише в трагічному чи комічному пляні; але також і в злегка гумористичному. Він уміє творити апосіопезою гумор усмішки, а то й легкий гумор, еротично забарвлений: «*якби сам Трохим Макуха увесь порядок у своїому господарстві давав, то швидко б у нього і в великій хаті, і в кімнаті, що для приїжджаючих обладив, горобці б цвірінькали, а в коморах, що посеред двора стояли, насипані повні вівсом і усяким борошном, так би павутинням заснувалось; я ж кажу, усе б у його попереводилось і не зібрав би нічого, якби орудував сам, бо був собі... так... Бог з ним! не дуже вмів, як, що й коли придбати*». (Т. ІІ, стор. 254, «Козир-Дівка»).

«*... інша сторчака дасть такого, що... тільки друга біжить швидше закривати її*». (Там же, Т. ІІ, стор. 425-426).

Інша фігура демонстративно неупорядкованої мови — а н а к о л у ф — трапляється у Квітки рідше: «*... буде й таке, що читаючи слізоньки тільки кап, кап, кап!*»; «*... а в батька, що тільки захоче, все випросить, бо батько його дуже любив, і ніжив, і поважав, чого захоче, думаючи, що він є йому один син*». (Т. ІІ, стор. 255).

Надибуємо у Квітки гарну, влучно в урочистому викладі вжиту інверсію, зрідка натрапляємо на евфемізм, гіпотипозу, силепсу тощо. Натрапляємо подекуди на влучно вжиту інверсію, як от: «*Наградив тебе Бог щастям,... або жінкою до тебе доброю, послушною, хазяйкою невсипущою; або діточками покірними та слухняними...*» (Т. І, стор. 38).

Зрідка знаходимо евфемізм: ось мова чорта Юдуна в оповіданні «От тобі й скарб»: «*Завтра з вечора у вас заходить празник (та сеє кажучи так скривився, що ще гидший став), так ти не ходи з людьми... куди там вони йтимуть (бачите, йому тяжко було своєю мовою сказати, що йтимуть до церкви)...*» (Т. І, стор. 339).

Загалом фігури у Квітчиних новелях і оповіданнях дуже насичують текст, аж так, що тропи відсунено на задній плян. Цим забезпечується соковитість, різноманітність, рухливість, нюансованість розповідної манери. А що розповідна манера є всюдисущою прикметою новелістичного жанру Квітки, то слід вважати, що риторичні фігури поруч композиційної вправности письменника, становлять другий важливий елемент, на якому ґрунтується секрет мистецької досконалости Квітчиної новелі. Коли у фразі Квітка часто-густо виходить і за межі народніх зразків у бік риторизму, такого розмаху у творенні фігур, який не є властивий або мало властивий фолкльорові, то у словес-

но-образнім мистецтві він є у великій, хоч і не цілковитій залежності від фолкльору.

Цим я не хотіла б сказати, що значення тропів та значення лексики в новелях Квітки мале. Мені йдеться лише про те, щоб підкреслити, що фігури у Квітки своєю численністю і різнорідністю застосування мають більше значення, як у багатьох видатних типових новелістів. Розповідна манера, заснована на цім багатстві фігур, зовсім не свідчить про примітивізм стилю, і Квітку ми починаємо бачити несподівано у новому світлі. Він не просто «батько нової української прози». Виглядає так, що він є і продовжувачем давньої української клясицистичної прози XVII—XVIII століття. Це наше твердження випливає з уважної аналізи самих Квітчиних текстів. Але для остаточного уґрунтування нашого погляду слід було б ще перевести відповідні паралелі зі зразками староукраїнського письменства. Та це вже далеко б віднтягнуло нас від нашої теми.

Серед тропів Квітка найчастіше звертається до порівнень та епітетів. Він оперує здебільшого усталеними народніми порівняннями й сталими художніми определіннями. Дівчина іде, *«як павичка»* (Т. I, стор. 43); вона *«стрепенулась, як тая рибонька, ускочивши ув ятір»* (Т. I, стор. 56), коли Марусю зайняв Василь; коханий з Марусею *«усе укупці та вкупці, як голуб з голубкою»* (Т. I, стор. 114). Таких типово народніх, пісенних порівнень можна було б накопичити велику кількість. Квітка вміє з багатого арсеналу народніх порівнень вибрати відповідне, потрібне йому для мистецького ефекту. Інтимно зв'язаний з народом, письменник добре відчуває символічну ролю порівнення, закорінену в народній психології і влучно психологічне підґрунтя порівнення використовував. Дівчина «затрусилася, як осиковий лист». Це не тільки образно, але й чіпає підсвідому сферу.

На осиковім дереві, за народнім повір'ям, повісився Юда, не в силі перенести свого гріха. Людина, що затрусилася, як осиковий лист, відчуває свою велику провину. Молодий ясень — це символ краси, стрункости в народньому естетичному кодексі. Тому і у Василя «спина так і гнеться, неначе молодий ясенок».

Дехто схильний порівнення типу «брови, як шнурочки», вважати «стандартними», «утертими». Ця оцінка виглядає нам антиісторичною. Не можна мистецьку ролю певного складника давнього твору міряти сьогоднішніми літературними смаками. Після Квітки українська літературна мова мала багато послідовників, як і сама література — епігонів, які і зробили епітети цього роду утертими. В часах же Квітки, для читачів, вихованих на російській сантиментальній і навіть романтичній літературі, далекій від народньої поетики, ці порівнення мали сприйматися, як нові, запашні і свіжі.

Беручи народнє порівнення, Квітка його поширює, розгортає звичний для народу образ в *кількох* словах і тим способом осягає інтенсифікації враження. Порівнення гарної дівчини із зорею є для народньої пісні широко вживаним, але у Квітки воно виступає в повнішій формі: «*Маруся стала собі рум'яненька, як зоренька перед схід сонця*».

Деякі порівнення Квітка творить за асоціяцією з народніми, вони близькі до народніх, але не тотожні з ними: Василеві очі «*як угілля на вогні палаютъ*». Народнє «*очі, як жар*», *тут* виступає в оновленій за асоціяцією формі, що сприяє більшій мистецькій дієвості.

Але інколи Квітці вдається взагалі відійти від народніх зразків: «*Маруся прийняла Тайни Христові, як Янгол Божий*» (Т. I, стор. 127), «*як горятъ ваші свічечки так горитъ моє серденько від журби великої*» (Т. I, стор. 139), «*через ту калюжу, як думка, так і перелетитъ*» (Т. II, стор. 320), «*любив її, як свою душу*» (Т. I, стор. 40), «*платок красний та хороший, як сама*» (Т. I, стор. 108).

Квітка вмів свої порівнення міцно вмонтовувати в текст, нерозривно зв'язувати з іншими поетикальними засобами тексту. Так, наприклад, поєднання вдалих порівнень із антитезою залишає сильне враження: «*Не дай, Боже, чоловікові печалі або напасті, то урем'я іде — не йде, мов рак повзе; а як же у радості, то і не счуєтъся, як воно біжитъ: як ластівка пропливає*».

Епітети Квітки мають ті ж самі стильові тенденції, що й порівнення. Їх асортимент дуже великий, і це багатство — фолкльорного характеру хоч є й намагання у письменника вийти за цей круг: «*батъка скорбящого*» (Т. I, стор. 138), «*нечестивого роду*» (Т. I, стор. 496). Епітети вживає Квітка часто, він інколи орнаментує свою прозу, епітети, здебільшого, як постійні народні, не відчуваються як повнозначні і діють своїм накопиченням для загальної поетизації тексту.

Метафори не так численні. Вони також переважно народні. Та все таки тут більше відхилень від народніх зразків: «*і двері, і душа моя для вас відчинені поусякчас*» (Т. II, стор. 326); радість Галочки у «Щирій любові»: «*небо над нею піднялося, сонечко ніколи так над нею не сяяло, куди не гляне, усе їй весело*» (Т. II, стор. 329).

Синекдохи трапляються зрідка: «*Пан Усе-знаю*» (I, 11), «*може котрий із скалозубів*» (I, 11), «*сказала рижа борода, що висіла в кінці голомозої голови*» (II, 379) — «Божі Діти». Остання синекдоха дуже цікава своєю предметизацією. Вона відповідає загальній стильовій тенденції Квітки, яка у нього досить часто виявляється.

Серед порівнень теж знаходимо цю тенденцію предметизації: «*справжній салдат, і живісенъкий, як от ми з вами*». Неконкретне або мало конкретне поетично оживляється через зв'язок із намацальним або дуже знаним. Річ із фарбою й розміром. Речі, купи їх, мали для Квіт-

ки щось притягальне, з речей і руху серед них він творить цілу симфонію — «Салдацький патрет». Він навіть, коли говорить про спів соловейка, то залишає таке враження, немов би хотів цей спів схопити не лише слухом, а й дотиком: соловей *«защебетав, залящав, зачиркав, засвистав, затріщав»*.

Конкретизація в булескному портреті дає різкий натуралізм: *«Аж ось ... дивиться ... назустріч йде дідусь старенький, маленький, горбатенький, та ще зігнувсь від старости, так мов при самій землі. Пика йому невмита, волосся розкуйовджене, ніс невтертий, слина з рота так і б'є, аж запінився по усій бороді»*. (Т. II, стор. 230).

ВИСНОВКИ ЩОДО ХАРАКТЕРУ ПРОЗИ КВІТКИ

Як бачимо з переведеної аналізи, Квітка, започатковуючи прозу в новій українській літературі, спромігся піднестися на височінь вимог новелістичного жанру. Серед його творів знаходимо новелі в повному значенні цього слова, оповідання з новелістичними прикметами та просто оповідання й анекдоти.

Майстерність новелі Квітки полягає в умінні концентрувати дію, творити в розвиткові сюжету несподівані повороти, «тайни», вкладати в подію вищий сенс, що робить її завжди цікавою. Його новеля характеризується архітектонічною майстерністю, «досвідченим групування», вона має ліричне зафарблення, завжди збудована на розповіді, в якій прекрасно використано різноманітні фігури, як основу розповіді; вона багата лексично, в лексиці виступають виразно в стильовому пляні повні й короткі прикметники, русизми, діялектизми ж звичайно під стильовим оглядом не усвідомлюються. Мова Квітки в різних стильових компонентах тяжить до конкретности.

Квітчині новелі, оповідання й анекдоти без усякого сумніву клясицистичні. Його клясицизм не повний, ряд прикмет клясицистичної поетики тут не знайдемо, але наявних прикмет досить, щоб вважати стиль цих творів клясицистичним.

Сантиментально — чутливий елемент обумовлений не впливами европейського сантименталізму, а коріниться в українській національній психіці.Сантиментальне згармонізоване у Квітки з клясичним.

У Квітчиному клясицизмі є риси майбутнього реалізму й натуралізму, від романтизму письменник залишився досить далеким. Згідно з вимогами клясицизму, Квітка писав у жанрі моральної новелі. Його мораль іноді тісно зв'язана з художньою тканиною твору і його моральна новеля становить вершок цього жанру в европейській літературі.

III

КРИТИЧНА АНАЛІЗА НОВЕЛЬ П. КУЛІША

РОМАНТИЗМ І ЕСТЕТИЧНІ ПОГЛЯДИ П. КУЛІША, РОМАНТИЧНА ІДЕОЛОГІЯ ЙОГО НОВЕЛІ, КОМПОЗИЦІЯ КУЛІШЕВИХ НОВЕЛЬ, РОМАНТИЧНІ ПРИКМЕТИ ЙОГО НОВЕЛІСТИЧНОЇ ПОЕТИКИ

Коли ми в попередніх розділах розглядали творчість Г. Ф. Квітки-Основ'яненка, ми вважали за доцільне перед тим спинитися на властивостях клясицистичної новелі і навіть на найвизначнішому її представникові Мармонтелі. Це було конечним, бо проблема клясицистичної новелі в літературознавстві ще не досить розроблена. Та цього не можна вже сказати про новелю романтичну, яка, як жанр, дуже розгорнулася в епоху романтики і являла привабливе поле для дослідника. Із цим жанром зв'язані імена таких визначних майстрів слова, як Жерар де Нерваль, Гайнріх Кляйст, Йозеф Фрайгерр фон Айхендорф, Ернст Теодор Амадеус Гоффманн, Альфред Віньї, Едґар Аллян По, Михайло Лермонтов, Микола Гоголь і багато інших.

Романтична новеля у творчості цих і сотень інших більше чи менше визначних письменників здобулася на таку широку різноманітність прикмет, що їх дослідження могло б становити окрему, і то не абияку за обсягом, розвідку. Можна сказати, що вся скаля загальних стильових властивостей романтизму позначилася на новелі. Загальна неоднорідність стилю, що нераз давала зразки разючої суперечности, відбилася й на новелістичному жанрі, наслідком чого можна б говорити про різні типи романтичних новель.

Стиль, що його не можна уйняти в кілька окреслених, спаяних між собою формул, аморфно виявив себе й у новелі; хоч це й не стало на заваді тому, щоб в епоху романтизму з'явилися шедеври новелістичного мистецтва. Все ж таки романтична новеля не творилася під знаком окресленого естетичного кодексу, ба більше, заперечуючи

клясицизм, перекреслювала й жанровий кодекс. Новеля могла бути структурно чіткою, але ще частіше вона від чіткости жанру немов би умисне відходила.

Ми не можемо тут заходити в аналізу многогранности европейської романтичної новелі. Аж ніяк не весь регістер її властивостей знайшов віддзеркалення на українському ґрунті. І нам досить було б тут хіба назвати деякі прикмети, які особливо позначилися в українській літературі.

Якщо европейська романтична новеля слабо відмежовує себе від просторіших прозаїчних форм і навіть переходить у роман (згадувана вже «Люцінда»), то не менше вона має нахилу до затирання своїх жанрових границь із казкою. Чудесне єднає казку з новелею. Тільки романтика не любить казкових стандартів у змісті й формі, від казки вона бере народній кольорит, національну оригінальність і йде далі в напрямку леґенди, з її містикою. Давнина, предковічне, стає за об'єкт не так вивчення, як вчування. Народність ідеалізована, очищена від буденности, та народність, що «дихає вічністю», стає флюїдом, який має струміти в новелі. Народня пісенність вривається в новелю, зафарблює її лірично.

Мистець прагне не простоти, а складности, складности психологічної і чуттевої. Він знаходить суперечності життя, і ці можуть виростати до трагізму. І стильова суперечність є можлива: сполучення настроєвости з рефлексійністю. Всі ці загальні ознаки української романтичної новелі конкретизуються в оповіданнях Пантелеймона Олельковича Куліша.

Куліш — постать універсальна. Феноменальна широта його діяльности є загальновідома. Політичний змовник і ідеолог, педагог, етнограф і літературний критик, драматург, редактор і видавець, він в основному все таки був письменником. Та й тут його діяльність була вкрай різноманітною. Автор настроєвої лірики й публіцистичної поезії, творець ряду поем і драм, плодючий перекладач, цікавий романіст, виявляв він себе і в ділянці малої прозової форми. І хоч з під його пера вийшло небагато оповідань, однак вони є важливим етапом в українській літературі. Вони припадають на 40—60-ті роки 19-го століття, отже, хронологічно Куліш в історії української новелі має стояти відразу по Квітці. Але це місце припадає йому не тільки за хронологією. Куліш безпосередньо завершує Квітчин клясицизм і кладе підвалини романтичної новелі. Деякі оповідання Куліша з'явилися друком після «Народніх оповідань» М. Вовчка, але все таки «Орися» Куліша в сорокових роках задала тон для романтичної новелі, і не дарма Куліш був редактором та патроном Марії Маркович, остання значною мірою йшла тими стильовими стежками, які торував П. Куліш.

Серед українських романтиків Куліш — постать дуже окреслена. Романтична культура Західньої Европи була йому приступна в усьому

її багатстві. Куліш знав польську, німецьку, французьку, італійську, англійську, російську, латинську мови, студіював еспанську, старожидівську. Західньоевропейську романтичну літературу він міг читати, вивчати в оригіналах, хоча й російські тодішні журнали давали йому багато перекладеного матеріялу. Сам він перекладав Байрона, Гайне, Міцкевича. Все життя захоплювався Вальтер-Скоттом. Психологічно він був романтиком, яскравим індивідуалістом. Людина дуже нестала в своїх історіософічних поглядах, у ставленні до людей, — в естетиці, як романтик, він мав своє credo, і воно було в Куліша постійним, так як незмінною була його відданість українській культурі.

Специфіка естетичних поглядів Куліша полягала в тому, що значну ролю в них відогравали преромантичні джерела. Йоган Вольфґанґ Ґете був для Куліша авторитетом беззаперечним. Йоган Ґоттфрід Гердер — також, як знавець німецької літератури, вчитель Ґете, основник німецького романтизму. Теолог, виховник, історик і філософ, він сприяв національному піднесенню слов'янського світу. Ґете перейшов до клясицизму від руху в суті своїй преромантичного, від „Sturm und Drang", яскравим виразом клясицистичного напрямку були, між іншим, його новелі „Unterhaltungen deutscher Ausgewanderten" (1795 р.); другий, тобто Гердер, хоч і вів уперту боротьбу проти французького псевдоклясицизму та заперечував доцільність сліпо наслідувати античну клясику, бо в такому наслідуванні бачив закостеніння літературного розвитку, все таки завжди звертався сам до Гомера, як зразка неперевершеної літературної досконалости й народности. Він прагнув знайти в німецькій минувшині наскрізь оригінальні вислови германського національного духу, такої ж досконалої завершености, як і у Гомера.

Заперечення клясицизму у Гердера ще великою мірою відзивалося клясицизмом. У псевдо-Оссіянових поемах знаходив Гердер гомерівську діяльність. Оце раннє обернення лицем до клясицизму у перших предтеч романтизму було властиве й Пантелеймонові Кулішеві.

У 1814—1815 рр. видав Вук Караджіч перші збірники сербських народніх пісень, що здобулися на надхненну рецензію Ґете. Автор «Фавста» знайшов у цих піснях прадавні глибини людського духу, гелленістичний елемент. Після цього ентузіястичного відгуку сербські пісні притягнули загальну увагу культурного світу, перекладалися на ряд европейських мов; це підбадьорило інтеліґенцію різних слов'янських народів та поглибило серед слов'ян інтерес до власної народньої поезії. В ній стали вбачати сиву давнину, античність, клясику.

Це саме бачимо й на Україні. Не випадково Шевченко в повісті «Мандрівка з приємністю і не без моралі» екзальтовано поставив українські думи вище від епосу Гомера, свідомо при тому трошки іронізуючи з самого себе: «Недавно хтось у пресі рівняв наші, себто українські історичні думи з рапсодіями хіоського сліпця, прабатька епіч-

ної поезії. Я сміявся з такого чванливого порівнання, а тепер, як розібрав та розжував, то почуваю, що той, хто порівнював, має рацію, і я готовий навіть збільшити його порівнення. Я читав (Гомера), звичайно, в перекладі Гнідича й вичитав, що в Гомера нема нічого подібного до наших історичних дум-епопей, як от, наприклад, думи «Іван Коновченко», «Сава Чалий», «Олексій Попович — пирятинський», або «Втеча трьох братів озівських», або «Самійло Кішка», або, або — так їх і не перечислити. І всі вони такі величні, прості та прекрасні, що коли б воскрес сліпець хіоський та послухав хоч одну з них од такого ж, як і він, сліпця-кобзаря, або лірника, то розбив би на тріски свою козубеньку, що її звуть лірою, і став би за міхоношу в найубогішого з наших лірників, назвавши себе публічно старим дурнем».

Кінець цієї тиради відгукується манерою бурлеску, яка ще в тих часах не завмерла остаточно на Україні. Шевченко хоч і дивився через нові романтичні окуляри на клясику, однак переосмислення клясики крізь романтичний світогляд видавалося йому завданням непосильним.

Інакше було з П. Кулішем. Так як Гердер, заперечуючи Лессінґа з його категоріями клясичної поетики, висновуваної з Гомера, підкреслював динамічність Гомерових картин, народність і оригінальну неповторність, якими Гомер був зрозумілий і сприйнятний для нової епохи наближення романтики, так і Куліш тісно єднав у горнилі романтичного світогляду античність і народність. І тут уже не було й сліду бурлеску, на його місце з'явилася побожність до стародавнього, ідеального в своїй чистоті й оригінальності.

На початку сорокових років Куліш відбув подорож по Україні з ціллю збирання скарбів народньої поезії: «Я хожу теперь, как пчела по сотам, где только встречу седую бороду, не отойду без того, чтобы не выжать из нее пахучего цветка народной поэзии, или в предании, или в песне. Изучение этих малороссийских антиков так же совершенствует меня, как живописца изучение антиков скульптуры» (Письма П. А. Кулиша к М. В. Юзефовичу, «Киевская Старина», 1889, книга 2, стр. 189).

Куліш активно цікавився античними джерелами поезії й насамперед Гомером. Із заслання він писав 20-го серпня 1848 року до О. Бодянського: «От не раз спадало мені на думку, що то якби взять оту «Одіссею» та й перелицювать якнебудь понаськи, або слово до слова розказати нашою річчю? Та подумаю, подумаю так, то і занедбаю знов таку хіть. А тепер от прийшлось мені сидіть без уряду, зложивши руки, чи не взяться б до тої праці? Тільки треба дечим цупко до того запомогтись. Як тобі здається? Чи може нічого заходжуватись? Бо, як там кажуть, се праця «неблагодарна», нікому не потрібна. Ге?» («Киевск. Старина», 1898, II, 294).

Бажання перещипити Гомерову поезію на український ґрунт диктується також своєрідним баченням її. Як Гердер бачить і робить переоцінку підходу до Гомера, так пробує з українського, хутірсько-демократичного штандпункту, подивитися на античність і Куліш. «Прочитав я ‚Одіссею' і другу книжку Жуковського. Гарно і, Боже, як то гарно вміє той дідусь Гомер старовину оповідати! Велике діло зробив чи ще зробить Жуковський, перелицьовавши його речі по-своїому, тільки, братіку, не осуди мене, як скажу, що ніс мій якісь інші зілля чує в тому гомерівському вертограді. Не сподобив мене Господь ізучити грецький язик, — читав я «Одіссею» тільки по-французьки, то мені здається, що треба б якось простіш оцим Менелаям тощо розмовляти. Може, це так уже воно здається, а тільки, як читаєш, то наче луна йде не по гаях, не по лугах, не по воді, а по високих палатах, у яких не жили ще тії голосномовнії люди. Якби Жуковського ще раз мати насвіт породила, та вже не царським захребетником, а пахарем або чумаком, то може б тоді Гомер заговорив до нас власною мовою». (Ол. Дорошкевич. «Куліш на засланні». Зб. «Куліш», ВУАН, Київ, 1927, стор. 62).

Оглядаючись на історичну минувшину, як романтик, бачить її Куліш паралелею до історії Еллади: поезія українська стоїть в його свідомості поруч із грецькою. «Не було в світі люду одважнішого й славнішого од греків і козаків: нема і ні в кого й пісень луччих, як у греків та козаків» («Твори П. Куліша», Львів, 1908, т. І, стор. 13). І далі знов — як у Шевченка, як у М. Маркевича — паралеля: козацькі думи — Гомер. Куліш зважився на ґрандіозний плян, що його здіснення було йому не під силу: створити український героїчний епос в гомерівському дусі. Так постала його поема «Україна», твір подиктований не поетичним надхненням, а естетичною концепцією автора.. Дальші наслідки дали спроби Куліша своє романтичне сприйняття античности застосувати в прозі, а саме в новелі. Тут насамперед треба взяти під увагу його ідилію «Орися» (1844).

«Орися» навіяна мотивами Шостої пісні «Одіссеї». Як відомо, в 6-й пісні «Одіссеї» дочка феакського царя Навзікая бачить віщий сон. Над її ліжком схиляється богиня Атена. Вона провіщає дівчині швидке одруження й наказує їй вранці зібрати білизну до прання, замовити гарний віз і в супроводі дівчат виїхати до потоку поза містом прати. Дівчина так і робить.

Мотив сна у Куліша поданий, розуміється, інакше, але спрямування сну те саме: «Приснився Орисі предивний сон. Здалось, прийшла до неї з того світу покійна пані-матка, стала над нею в головах та й каже: «Дитино моя, Орисю! Не довго вже тобі дівувати: щодень благаю Господа Милосердного, щоб послав тобі вірну дружину».

Орися не дістала доручення з небес їхати за місто. Але вона за спонукою власного інстинкту це робить негайно після того, як проки-

нулася. Так само, як Навзікая, виїжджає вона пишним возом у супроводі дівчат. І вода в Трубайлі так само прозоро-чиста, як у струмку античного епосу. В обох творах згадуються стрімкі береги, а дівчат порівнено з русалками.

Але тільки сон і виїзд близько нагадують 6-ту пісню «Одіссеї». З дальших мотивів знаходимо ще зустріч суженого на місці прання. Але конкретизація цього мотиву в Куліша вже цілком інша. Одіссей вилазить з лісових хащів голий і забруднений після свого довгого морського бідування, а Орисин наречений з'являється на кручі, як чарівний князь, на коні й у саєтах, що вбирають очі. Важливіше є те, що П. Куліш переніс ідилічний характер 6-тої пісні у свій твір.

Новеля у формі ідилії схильна до статики. Замилуване спостерігання — це наперед означений аспект, зобов'язливий для письменника, що вибрав таку форму. І Куліш, треба визнати, дотримав цього аспекту бачення. Однак і статику тут не доведено до крайности. Це новеля послабленої дії, але акт дії все таки є наявний.

Не можна говорити про розвиток сюжету в «Орисі»: увесь сюжетний рух обмежується трьома ланками:

1) Орися їде з дівчатами до Трубайла прати білизну;

2) Бачить на кручі незнаного лицаря;

3) Повернувшись додому, застає його у своїй господі й подає сватам рушники.

Тут немає наростання дії, є лише «випадок», який розкладається на три окремі елементи. Однак, твір треба визнати за новелю, і то дуже майстерну. Річ в тому, що «випадок» взято незвичайний, наскрізь несподіваний. В новелю вставлено леґенду про заклятого лицаря — князенка.

Відсутність сюжетного розвитку компенсується композиційною ускладненістю. Леґенда стильово міцно «вшрубована» в новелю. Притьмарене світло таємниці витає над історією князенка й дівчини-чарівниці. Іще не розповідав старий Грива ні про дівчину, ні про турів із золотими рогами, а ми вже відчуваємо віяння леґендарного. Бож на рівень леґендарности піднесено весь зміст «Орисі». Краса героїні, якій немає рівної, патріярхальна гармонія оточення, в якій ця краса розцвітає, чарівна природа — все це піднесене над буденністю й опромінене ідеально. Те, що могло б бути буденним, постає перед читачем у якійсь святково урочистій красі.

Можна б сказати, що замість «прийому відсторонення» Куліш застосував суцільне «відсторонення», всі речі і постаті в новелі піднесено у велич античної досконалости й тим їх «оновлено». Куліш попрацював над новелею, як ювелір над коштовним кольє. Кожну фразу оброблено. Стильова суцільність подивугідна. Заощадливість у слові відповідає вимогам новелі.

Куліш є в значній мірі продовжувачем Квітки. Він користається формою розповіді. Його мова сперта на фолкльорні джерела. Його постаті ідеальні. Все це було вже у Квітчиній «Марусі», але все це тепер виступає в новій якості. Розповідач є, але він уже на задньому пляні, він зовсім не балакучий. Його завдання немов би в тому полягає, щоб зберегти динамічність розгортання картини та надати їй ліричного зафарблення. Але він своєю красномовністю, розміреністю фрази, риторичними ефектами починає нам нагадувати Демостена. Складові елементи поетики Куліша щиро народні, але вони водночас концентрують в собі риторичні прийоми ораторського мистецтва.

Уже в першому розділі, що має в собі всього-на-всього кілька десятків рядків, знайдемо ряд цих особливостей ораторської прози. Тут є вигуки («Гарна, дуже гарна була сотниківна!»), запитання («Може й гріх таке казати: де таки видано, щоб дівча було краще од святого сонця й місяця?»), зростаюче та спадаюче ступенювання («Отже, хто бачив дочку покійного сотника Таволги, той би сказав, може, що вона к р а щ а й *над* ясную *з о р ю* в погоду, к р а щ а й над повний *місяць* серед ночі, к р а щ а й над саме *сонце,* що звеселяє й рибу в *морі*, і звіря в *дуброві* і мак у *городі»),* повторення («Чи батько був дуже гордий, чи дочка дуже пишна, того не знаю»), змовчання («Спитає його про Орисю товариш . . .»), сентенція («А товариш похитає мовчки головою та й подумає: «Отже занапастила козака!»).

Ораторські прийоми застосовано в новелі досить густо, але вони не впадають в око читачеві, бо їх замасковано народньо-ліричним кольоритом. Куліш використовує риму й ритміку народньої пісні («Співають у пісні, що нема найкращої на вроду, як ясная зоря в погоду»), («Моя дорога — до чийогось порога, моя стежечка — до чийогось сердечка»), густо користається з народніх порівнень, іноді поширених («І, як ясна зоря вночі покотилася, палаючи по небу, так тая Орися проїжджала широким лугом з своїми дівчатами»), сягає і в скарбницю прислів'їв («Суженої й конем не об'їдеш»), («М'якше від воску дівоче серце»), багато у нього народніх епітетів, які надають поважности стилю, тому що часто вжито їх у формі повних прикметників. Розлога ритмічна фраза чергується з рубано короткою, що знов таки сприяє поважності стилю.

Те саме стильове спрямування мають церковнослов'янізми («рече», «одвітує», «потопив єси», «глаголить». Якщо у Квітки й у поважних оповіданнях зрідка проривалися елементи бурлескного, як ознаки незавершеної досконалости, то жадного такого стильового прориву не знайдемо в «Орисі». Стильова бездоганність тут повна. Це досконалість слова, фрази, композиції. Можливо, що бездоганність композиційна є найбільшим виразом майстерности, що відчувається майже як геніяльність.

Починається новеля пісенною хвалою для Орисі, закінчується похвалою для її краси, що проситься на мистецьке полотно. Новеля цим немов би кільцево замикається.

Другий розділ починається словами: «А Орися . . .» Останній абзац цього розділу знов має на початку: «А Орися . . .» І це не випадково, бо за цим у двох реченнях нагадано і початкову думку розділу, і дано бадьорий контраст до роздумувань батькових, одним словом, зроблено пуанту. Пуанту, ефектне і змістовне завершення, має кожний розділ. У сполученні з мелодикою мови всього твору це залишає враження музикальної сюїти.

У сорокових роках П. Куліш не спромігся видати жадної іншої своєї новелі (невідомо чи й написав яку з них). Лише в Гребінчиній «Ластівці» з 1841 року вмістив він «уривок з казки» «Циган». Є це справді твір з побутово-казковим змістом. Бідний циган, прегіркий п'яниця, напившися одного разу, заснув у степу серед дороги, де його підібрав у свій повіз пан; привіз до своєї господи і, щоб потішитися, наказав усій челяді визнати цигана за пана. Циган, протверезившися, спочатку збитий з пантелику, переляканий, але далі входить у свою нову ролю, проводить час по-панськи серед гулів. Та от, коли він знов упився й заснув, його відвозять на старе місце, в поле, і кладуть серед дороги. Тут він прокидається, вважає себе за пана, але наражається на людські кпини.

Казки цього змісту можна знайти у різних народів, аналогічний сюжет заторкнув В. Шекспір у «Приборканій гострусі». Для нас важно згадати про оповідання «Циган» під одним оглядом. Воно тісно зв'язане із світоглядово-естетичними позиціями Куліша. Тут виявляється виразно слідування українського письменника тою стежкою, яку вказав Гердер, який, як вказано вже вгорі, надав вийнятково великого значення народній творчості. Гердер вважав, що в народніх казках, переказах, піснях тощо знаходить свій вираз дух народу, оригінальна духова специфіка кожного племени, народу, нації. Нація може пізнати себе, заглибившися в свої фолкльорні скарби, сягаючи в найстаріші шари народньої поетичної свідомости.

З погляду Гердера, надзвичайно важливим є документувати цю народню свідомість, визбирувати її перли в народі. І коли Куліш натрапив на казковий сюжет, оброблений Шекспіром, то це навряд чи випадково, це в'яжеться з Кулішевим гердеризмом. В той час, коли в центрі уваги Гердера стояв феномен народности, він з особливою увагою присвячувався також своїм шекспірологічним студіям („Von Ähnlichkeit der mittleren englischen und deutschen Kunst", 1777) і встановив, перебравши міру дійсного, що Шекспір весь насичений народніми переказами, сагами, саме це народній елемент творив, на думку Гердера, основу оригінальности й геніяльности Шекспіра, тут вбачалася німецькому естетикові причина відродження англійської поезії, тоді як

у Німеччині, заглушені Ренесансовими впливами, народні джерела поезії висякли і література опинилася в безвиході.

Цей хід думок у прикладенні до України, був дуже притаманний Кулішеві. Докази цього знайдемо в його висловах про Шевченка («Чого стоїть Шевченко, яко поет народній»).

У передмові до оповідань Ганни Барвінок Куліш писав: «Наша бо словесність тільки що молодії паростки пускає, і нема для неї взору на всьому письменному світі. Її задача випробувати смак свій на своїх рідних жерелах духовних. Тим то треба з пильною увагою дознаватись, яка мисль, яке чувство ходить живим глаголом з двору до двору між селянами, яку одежину бере на себе і як звивається поміж щоденними невгамованими злигоднями і полохливим щастям. *І самі поетичнії утвори нашої молодої словесности не повинні стояти нам за неодмінний взір,* не то що . . . (підкреслення моє — О. С.).

Переймати склад речі треба нам тілько в свого народу, в найкращих істот його; вдихати в себе поетичну силу треба нам тілько з свіжої натури наших селян. На тім стоїть сила нашої словесности» («Твори П. Куліша», Львів, 1910, т. VI, стор. 457). Ці думки ще більше конкретизуються вимогою «списувати до словечка» з уст народу: «не треба поетизовання ніякого». Було це доведення до абсурду поглядів Гердера. Було тут те захоплення крайностями, яке властиве Кулішеві раз-у-раз. Лежала тут небезпека для молодої літератури відразу потрапити на манівці натуралізму.

Здорове прагнення робити етнографічні записи оберталися в небезпеку, коли красне письменство пробувано підмінити етнографією. Саме в небезпечній границі етнографії й письменної творчости стоять деякі речі Куліша, його «Циган», а ще більше «Очаківська біда». Послідовно фолкльорні і тим самим цінні є його записи «Казка про убиту сестру і про калинову дудку», «Кирило Кожом'яка», «Бабуся з того світу» («Записки о Южной Руси», 1856—1857).

Хоч Куліш на все життя залишився «гердерівцем», однак, на щастя, скрайність його підходу виявилася у нього спорадично. У такому творі, як «Злодій в селі Гаківниці» гердеризм Куліша не перешкоджає йому створити знов прекрасну новелю. Куліш бачить хуторян та нащадків українського козацтва в ідилічному світлі. Навіть людина, що допускалася злодійства, підпорядковується високогуманному середовищу козацьких нащадків і переймається високою етикою громади, до якої належить «Злодій в селі Гаківниці». Цей твір Куліш не назвав ідилією. Так назвати своє оповідання він не міг би, знаючи, мабуть, від улюбленого ним Ф. Шіллера, що ціллю ідилії є „Die Ruhe der Vollendung".

Під це визначення твір не підходив, він має в собі рух внутрішній і зовнішній. Та дарма, що так; він все таки наближається до ідилії, скажу точніше: до елегічної ідилії загальним насвітленням образів,

світлими тонами, розкриттям чистоти і краси того життя давньої України, що відходить у минуле.

Оповідання йде в імені автора, він є відчутніший, як в «Орисі». Свою присутність він демонструє, він узяв на себе ролю інформатора читача («Згоріла у нас, недалечко од мого хутора, церква...», «Ну, коли вам правду сказати...» і т. д.).

Однак, це авторове втручання не є того роду, щоб увага читача відволікалася від об'єктивного ходу подій. Емоційно забарвлюючи розповідь, автор все таки залишається десь збоку, в тіні.

Зміст твору такий. В сусідньому селі згоріла церква, і селяни просять письменника допомогти їм у збиранні матеріяльних засобів на побудову нового дому Божого. Разом із сільським титарем, мов голуб, сивим дідусем, автор успішно об'їхав села. З громадським скарбом в руках рушають збирачі в дорогу додому. Якщо раніше вони важилися ночувати в полі, на лоні природи, то тепер це вже не видається їм за можливе: побоювання перед злодіями, що могли б їх, безборонних, пограбувати в степу, змушує шукати певнішого нічлігу.

І так вони потрапляють у старе козацьке село Гаківницю. Їхня спроба спинитися на ночівлю натрапляє на невдачу. При кожній зустрічі люди відмовляються прийняти їх до господи та відсилають на край села до злодія, який, мовляв, переночує їх. Подорожні не можуть стямитися від здивування. Іти на ночівлю до злодія і нести до нього в хату громадський скарб видається їм річчю немислимою. Але селяни й селянки, які їм таке радять, хоч і уникають дальших пояснень, своєю поведінкою й виглядом викликають довір'я; та й немає іншої ради, бо ясно стає, що така вже в селі ухвала є, що всі приїжджі мають спинятися у злодія. До нього подорожні й прямують. Тут їх вражає атмосфера заможнього господаря, гостинна атмосфера, в якій вони опинилися. Сивий господар частує гостей і розповідає їм свою життєву історію.

Замолоду був він роботящим наймитом. Але мізерний заробіток не давав ніяких перспектив, виглядало так, що доведеться звікувати самотою в наймах та злиднях. Це привело наймита до розпачливого кроку: він залишив господаря, вибрався вночі у поле під сусіднє село, вкрав пару добрих коней, продав їх на ярмарку, вдало обернув грошима й незабаром мав уже змогу розпочати власне господарювання. Щоб міцніше стати на ноги, він час-до-часу знов удавався до злодійського ремесла, і йому кожного разу щастило. Він серед упертої праці коло свого добра, та й черпаючи до того і зі своїх нічних прибутків, розжився і став багатієм.

Крадіжки вже не були потрібні. Але в душі постала невтишима жага, бажання здобути таємно чуже. І цей потяг штовхав на дальші злочини, цікавило вже не здобуване добро, а самий акт крадежі. І

старі літа не спиняли цього повабу. Нарешті, спала думка обікрасти церкву. Як той сновида, сповнює старий злодій свій задум, залазить глухої півночі до церкви, забирає в торбу церковні скарби й тікає. Але тепер він уже втратив нормальну свідомість. Він тікає і не може вирватися із зачарованого кола стежок, які його раз-у-раз знов приводять серед нічної тиші до церкви. У стані психічної непритомности він уже бігає навколо церкви, аж поки настає ранок.

Його хапають, в'яжуть, але не віддають до міста в руки поліції, де він згинув би. Громада сама засудила його. Спочатку цього гіркого злодія вибито віжками під церквою таки, і далі зобов'язаний він був покутувати свій гріх: три роки паламарювати у своїй же церкві, зватися злодієм та приймати до себе в гостину всіх, хто до села заїде, безкоштовно годувати приїжджих протягом трьох років.

Кара, мудра своєю педагогічністю, вийшла злодієві на добро. Він назавжди вилікувався від гріховного повабу, сприйняв засуд, як милість громади, і коли термін кари минув, з власної охоти далі приймав до себе всіх приїжджих та подорожніх. Цей твір наскрізь романтичний, від нього віє вже стильовою зрілістю.

Гердерівство позначається тут в шуканні для ідеального сучасного праісторичної глибини. Хуторянство намічено як ідеал. Воно гуманно-релігійне. Його релігійність пантеїстична. Для цієї релігійности храмом Божим є весь світ широкий. І в цьому наставленні Куліш вбачає древню підставу: «іще наші предки в житах та понад річками в дібровах Богові молилися». Голос крови предків озивається у людини в найкритичніші моменти її життя. Коли старий злодій ішов обкрадати церкву, він переходив через кладовище, і йому мимоволі прийшла думка про предків, що навколо в могилах спочивали. Ця гадка не минула йому безслідно. Мертві тримали незримо його в полоні, містична могутня сила не дала йому змоги відбігти від церкви і поставила його на суд перед громадою, а громада — втілення вічної мудрости народньої, спромоглася його так покарати, що врятувала його душу від остаточної загибелі і зробила його, професійного вже злодія, органічною частиною вічної спільноти, цнотливого колективу минулих і сучасних поколінь.

Предавнина в'яжеться з історичною давниною. Село Гаківниця — старовинне козацьке село.

«Гарне село козаче. Став такий, що по тім боці тільки чути, як ячать гуси, а дітей на березі і не розгледиш; верби далекі, аж імла синя поняла, наче в Великому Лузі за Порогами.

Церква старосвітська, що ще то ті люди будували, котрі в піддашшях та в ґанках, та в балясах кохалися. Тепер тобі збудує церкву або дзвіницю — стоїть як стиль, мов швайкою в хмару коле; а що старосвітські наші церкви, то любо й поглянути. Віконця скрізь об-

мережані та позакруглювані, а як де, то наче квітку тобі на писанці виведе, аж жаль бере, що те старенезне древо мохом проросло, вітром та дощем обкришується та трухне.

Під віконцями ґонтовий дах навкруги церкви, і навкруги мережані, вирізувані піддашшя. Тільки крізь ґрати ледве-ледве низові вікна мріють. Задивишся на таку церкву, загадаєшся: де то люди тії на спочинок повкладалися, що докупи під тими ґонтами зеленастими збиралися!..

Оттака ж була церква в тій Гаківниці, в тому селі великому козачому. Гарне село. Усе майдани та широкі узберіжжя на верхів'ях того ставу величезного. Розкинулось поволі: єсть де й дітям погуляти, і дівчатам у хрещика побігати, і парубкам, лицяючись до дівчини, против місяця постояти».

От так, кількома словами накреслений краєвид. Широта ставу, синій туман, верби. Тут уже є натяк на широту села, на його привабну красу, що далі ще буде доповнена кількома штрихами, де виступлять широкі вулиці, білі хати, колодязь і знов верби.

Це козацьке село, в ньому ще дівчата по-давньому в хрещика грають, в ньому є поезія прадавнього залицяння до дівчини при сяйві місяця. Але центр села і втілення його козацької старовини — це церква. Кілька деталів будови, і ми бачимо її стильове козацьке барокко. Але церква не мертва. Куліш дає нам відчути зв'язок її з тими поколіннями, які в ній збиралися.

І селяни-козаки, яких автор зустрічає — це гідні нащадки своїх прадідів. Ця гідність прозирає у їхній поставі, яку мимоходом нотує письменник. І тому злодій в цьому оточенні — не злодій. Його злодійство лише випадкове відхилення від шляху, визначеного йому голосом крови предків. Маєстатично виглядає його господа і вся його родина, величчю традиції віє від його сімейного кругу.

Життя складне і суперечне — твердили романтики. Воно мінливе, як мітичний Протей. Протеїзм, як метода мистецького бачення світу, культивувалася деякими романтиками. Цим шляхом іде й Куліш. Його злодій розповідає про свої каригідні вчинки, але обличчя його світиться чистою невинністю.

«Вечір насупився: кукурікнули на сідалі півні. Молодиця світло внесла, низенько нам уклонилася. Господар хрест на себе положив, вечерять звелів подавати. Боже ж мій, що се за чоловік такий? — думаю собі; а він прогорнувши уси, далі оповідає, і такий у його погляд тихий і веселий, як же йому злодіякою бути? Ще против світла вирізались морщини на чолі і уста оживилися, то мов казань у церкві нам каже».

Романтики любили вживати кольористичні ефекти, гру світел. І недаремно Куліш вирізьблює своєму героєві зморшки «проти світ-

ла». Це ефект свідомий, світло кількакратно стає в центрі уваги оповідача. Іде косар увечорі, западаюче сонце освітлює начервоно куряву, що зняла череда, червоніє лезо його коси. А ось після вчиненого лихого діла злодій молиться:

«Сонце саме заходило, як я вийшов. Ярмарковим пилом поле затуманило. Так наче тепер стою я серед зеленого поля і дякую Бога, а сонце нижче, нижче спадає, красним променем б'ючи по левадніх вербах, по вітряках крилатих, по високих могилах».

Ідею протиставлення села і міста не розгорнено, але на неї натякнено. Натяк відповідає жанровій можливості новелі: новеля скоріше має давати натяк на ідею, а не її розгорнення. Ідеальне козаче село і хутірський світ стоять з одного боку, а місто, в якому культивується зло — по другий бік. Після того, як розказано, яким способом козацьке село перевиховало свого члена-мешканця, зробило з нього бездоганну моральну людину, на кінець звучить запитання: «Ну, а в вас, добродію, у городах, що б з такого чоловіка зробили?»

І захована ідейна пружина виходить наверх. Оповідання не відчувається як дидактичне, його ідейні мотиви заховані, вони всі встануть як одкровеніє перед читачем лише тоді, коли він прочитає вкінці це запитання. Воно є пуантою. Воно надихає глибшим змістом цілість, змушує оглянутися на прочитане. І під цим оглядом новеля зразкова. В новелі багато мотивів, але ні одного немає випадкового, все на своєму місці. Під оглядом економії засобів це не оповідання, а саме новеля.

Письменник-романтик схильний до рефлексійности, але й рефлексія у Куліша тісно в'яжеться з цілістю, з ідейним задумом, рефлексія частинно знімає суперечність міста й села. І у місті є люди, що присвятили себе добру. Це — поети. Ролю поета Куліш бачить у світлі романтичного трактування. Поети — носії філософського ідеалізму. Вони зневажають життєвий практицизм, вони бачать ширше й дальше поза видимі речі і вони є носіями непроминальних цінностей. Філософський позем єднається в новелі з насвітленням дивної життєвої історії. Універсальне єднається з частковим, що і є вимогою повноцінної новелістичної форми.

Новеля Куліша — проблемна. Соціяльне лихо може бути безвихідним. Лихо наймита — глибоке. Його туга лірично переконлива. І чи є злочин злочином, коли бідолаха вперше краде коні? Злодій після цієї крадіжки молиться, і ми маємо враження, що добра Божа сила додала наймитові зусилля зламати усталену мораль. Це не є заперечення моралі, це лише романтичне відчуття складности життєвих вузлів, у яких соціяльне й етичне примхливо-суперечливо схрещуються.

Новеля збудована на несподіванці. Збирачі пожертв на церкву йдуть ночувати до злодія, що обікрав церкву. В основі лежить таєм-

ниця, незвичайне. Незвичайність і таємничість наростають і все стає ясним тільки наприкінці всього попереднього.

Новеля є новим ступенем у розвитку мовно-мистецьких засобів. Натикаємося в ній на поодинокі образи, що своєю вишуканістю далеко виходить за межі фолкльорних джерел. От весна надворі. Збирачі пожертов їдуть серед дерев. Дерева в цвіті. Ціле море білого цвіту, що гіллями б'є їм в обличчя. Це янголи спустилися з неба і своїми білими крилами їх обвивають. Весна, веселі кольори, блискучі тони, життєве буяння: «і на серці тобі тихо і якось смутно, і знявсь би та й полетів, співаючи понад землею». Чи ж це не порив «інс Блауе»?

Ми не мали свого Новаліса, не мали Гайнріха фон Офтердінґера, але натяк на це все таки у нас був. Його нам лишив Куліш. Куліш подекуди сміливий і випереджує нашу прозу 70—90 рр. Ось момент, коли злодій розпутав серед нічної тиші чужі коні: «Сів, свиснув — тільки зорі всміхнулися». «Вечір насупився» — пише Куліш, і ми знаємо, що така сміливість метафори ще не властива народницькому письменству.

В оповіданні «Дівоче серце» вбачаємо насамперед стильову студію. Не трудно побачити, що і в темі, і в насвітленні теми, і в обробленні поетичної фрази хоче Куліш вийти за рямки дотеперішніх українських літературних зразків.

Оповідання назване ідилією, але фактично й ідилічне Куліш поромантичному переосмислює. Це античність знала заспокоєну, завершену і наївну досконалість. Це «псевдоклясицизм» упарі з раціоналістичною свідомістю шукали відпочинку від складности життя в райському спокої ідилії.

Романтик Куліш уже знає, що трагіка притаманна життю і що радісна ідилічність постає на ґрунті страждань. Сільська дівчина Олена покохала такого ж сільського юнака Ігната першим недосвідченим потягом серця. Ігнат одинак у своєї матері-вдови. Зграя посіпак хапає притьмом Ігната, в'яже, тягне до волости де жде його вербунок у солдатчину.

Ой у вдови один син,
Та й той пішов під аршин.

Куліш прозою розгортає мотив Шевченкової поезії. Сильні, суворі штрихи, якими намічено «злих людей», кілька сатиричних мазків пензля — і перед нами образ огидного станового пристава, хабарника й бюрократа. Побивається нещасна мати, на повне сирітство залишена серед людей-вовків, а дівчина Олена іде в люди, щоб не відстати від свого Ігната, щоб бути там, де й він, та розрадити його у його горі. І от місто . . . У місті знайшлися земляки, пани, які не схожі на панів, бо живуть інтересами народніми, кохаються у мові народній, плекають старовину українську і про майбутнє всієї України думають.

Все це чудне і нове для Оленки. Швидко вчиться вона читати й писати, відкриваються їй духові очі. У центрі цього нового життя красень Павло Піддубень, який нові обрії перед дівчиною розгортає. І от зникає з її свідомости поволі безталанний Ігнат і серце заполонює Павло. Він її також любить. Кохання поривае їх обох у свої чисті високості, як птахи знімаються вони і летять у південні чужі краї, де вічно цвітуть квіти.

Ігнат же довідується про своє нове нещастя і від розпачу опиняється в лазареті «Москалем він одинокий вік звікував, мов той дуб суховерхий.

Не всі тії сади цвітуть,
Що весною розвиваються»

— закінчує письменник.

Оленка не є звичайною зрадницею. Це чиста, щира дівчина. Вона сягнула науки, вона виросла, а неписьменний Ігнат залишився десь унизу. Любов до нього згасла, залишилося тільки співчуття. Кохання приходить і відходить невидимими стежками. І Куліш тут нічого не досказує, він лише робить рясні натяки. Душа має свої сховки, і не в намірові романтика все розкривати. Куліш шукає нового тону. Йому потрібне інтимне ставлення до героїні. І він широко застосовує мову у другій особі; послідовно переведене звернення до дівчини, розповідання їй про неї саму.

«Прийде щовечора Павло Піддубень до пана Івана, і наче для його нема тут людей опріч тебе: все він з тобою розмовляє та співає. Голос у його тихий та гарний. Часом, бувало, й заплачеш, слухаючи його пісню; а він тебе й розважить, книжки гарні тобі читає і до книжок докладає своє розумне слово. Чого ж ти почала задумуватись після тих вечорів любих?» В цій оригінальній манері звернення до героїні розгорнено більшу частину подій твору.

Куліш свідомо писав для інтеліґентного читача, який щойно з'являвся. Цей читач його з вишуканими літературними інтересами. Дарма, що такий читач ще майже не бере в руки української книжки, на прапорі Куліша стоїть гасло: виводити українську літературу на широкі шляхи культурних націй, творити українське письменство як повне, всебічне.

«Дівоче серце» — це не лише ідилія кохання, ще в більшій мірі це ідилічне змальовання нового українського середовища, яке щойно зароджується, середовища українських народників, ідеалістів, що дбають про українську культуру і творять її, живуть у зачарованому царстві та вдягають барвисте народнє убрання. Говорити про це сировинними фолкльорними образами не випадало. Треба було стилізувати. Куліш це й робить.

Це було для Куліша актуальне в ті роки, коли, вони прийшли безпосередньо після поглиблення студій творчости Гоголя. Гоголя він любив, в нього він вчувався. Але його він і критикував за невірне відображення українського життя у «Вечорах на хуторі...»

Оповідання «Дівоче серце» виглядає на результат критичного сприймання Гоголевого творчого методу. Гоголеву безжурну легкість, ефектність його «Сорочинського ярмарку» відкинено, але запозичено у Гоголя стилізацію української пісенности.

Інколи в ритмі фрази Куліша бринить елегійна пісенна жура, інколи тон підноситься до урочистости, але без пересади, мистецьки тактовно. Злегка лунають нотки народньої сантиментальности, вправно орудується короткою динамічною фразою. Почато й закінчено твір рядками народньої пісні: це мистецька рамка і демонстрація стильової спрямованости. Літературні й мистецькі ремінісценції підкреслюють романтичну вишуканість оповідання: цитується «Сон» Шевченка. Голівка героїні нагадує письменникові твори Фідія і Рафаеля.

Твір має націоналістичне зафарблення. Даючи похмурий образ російського простору, розгортає його Куліш у прокляття північній країні і в похвалу землякам, що на землях осоружної чужини опинилися: «Чужа стороно, далека земле холодна не плодюча, плугом не орана, куп'ям засіяна... («Твори П. Куліша», т. V, стор. 328).

«Дівоче серце» — твір великої змістової містики, стильової послідовности. Це гарне оповідання, але до числа новель ми б вагалися його приєднати. Задля новелі тут багато ліризму. А ліризм у новелі ніколи не повинен заглушувати енергійного розкриття «незвичайної події».

«Гордовита пара» (1861) вже певніше може бути зарахована до числа новель. За це свідчать композиційна стрункість, чіткість сюжету. Історичне минуле у цьому творі опоетизоване, як доба волі, неспокоїв, боротьби, краси, сильних характерів і великих пристрастей. Батька героїні згадано лише кількома словами. Але з цих слів постає образ українського корсара, байронівського героя, перенесеного на український ґрунт: та ж загадковість, неприступність, сміливість, владність. І донька — Маруся Ковбанівна, пішла в нього: вона вражає своєю красою, але це краса — владичня, перед цією бездоганною й холодною красою люди жахаються.

> «Молоде ж було, а горде й потайне — крий Боже! Було й на вулицю між дівчат не вийде, тільки хіба коло криниці, як зустріне котору, трошки постоїть, словом ласкавим перекинеться. І в будень було дукач носить; стане проти сонця — королівна та й годі!
>
> Вже дівчата було кажуть, що в неї й вода з ведер, наче срібло, ллється. А козаки ж тогді були не наших парубків — войовники,

хоробрі молодці, а боялись до неї залицятись. Така була та Маруся Ковбанівна. Скине оком — наче до тебе заговорить, а заговорить — наче заграє. Який би то й козак був, щоб до неї з жартами, з прикладками! Такого не було й на всій Гетьманщині, здавалось». (Т. І, стор. 292).

Горда, пишна дівчина, що їй і пари не знаходилося поміж козацтвом, покохала непоказного, небагатого, але чутливого Прохора Осауленка. Покохала вона його всім серцем, так як це можуть могутні натури. Кохання було взаємним. Закохану пару бачили у вишневому садку при місячнім сяйві. Та от щось раптом сталося. Може гордістю своєю вразила Маруся Осауленка. Відсахнувся він від неї, і скоро пролунала чутка в селі, що Прохор горнеться до сироти бідної, Оринки Лободівни.

Тяжко зажурилася Ковбанівна, аж грізна якась стала, поринена у глибоку задуму. Колись було хотів її сватати багатий сотник, але дівчина згорда переказала, що вона нехтує його грошима. А тепер зненацька прибули від сотника старости, і Маруся подала рушники. Це була її відповідь на чутку, що Осавуленко засватався до Оринки. І от у селі в одній церкві рівночасно відбуваються два вінчання.

Письменник показує бучність, розкіш весільного ритуалу, який поєднав сотника із Марусею. Зовсім непомітно й розгублено виглядала суперницька пара... Пані сотникова задовольнила свою помсту і з матір'ю переїхала до свого чоловіка на хутір. Та не довго тривало подружнє життя, на гордощах і помсті засноване. Серед журби за милим втратила розум.

Одного дня з'явилася вона у селі, розкішно вбрана, але простоволоса, з вінком на голові, символом дівоцтва, — і до Осавуленкового двору. Тут, оточена людьми, кланялася до всіх і запрошувала на весілля. Заридав Осавуленко, бачачи перед собою нещасну кохану, а сотник насилу лагідно умовив дружину повертатися додому. Та життя обох родин було вже розбите. Від туги за милою сохнув і в'янув Осавуленко. Одного разу люди побачили в річці шапку Осавуленкову, що плила поруч із дівочим вінком. Збагнули нещастя. Закинули невода й витягнули потопельників, що лежали в обіймах. Так їх і поховали в одній просторій труні над ставом під вербами.

Форму в «Гордовитій парі» вибрано просту, доступну для читача з народу, цю доступність забезпечує послідовна фолкльорність. Ця видима простота ховає, однак, за собою творчу напругу; тут у мові знаходимо ту ж соковитість, образну насиченість, які так характеристичні для прози Куліша взагалі; тут є та особлива ґраціозність в орудуванні народніми мовними засобами, яка властива лише небагатьом більшим майстрам нашого слова. Спосіб вислову Куліша не такий многословний, як у Квітки, немає того очевидного колекціо-

нування ідіомів, як у Марка Вовчка; Кулішеві бракує тої довгої низки чутливих і пестливих висловів, на які ми відразу натикаємося у авторів: «Сердешної Оксани» та «Народніх оповідань».

Куліш орієнтується на зрілі зразки романтичної прози західньої романтики й уникає фолкльорної орнаментики. Фолкльорний елемент є міцний у цьому творі, але він ніде не стає предметом милування, він не випадає з твору, як елемент самоцінний, а служить структурним потребам новелі.

Зламання автономної значенности фолкльорного образу властиве й іншим творам нашого письменника, але, мабуть, в «Гордовитій парі» виступає воно виразніше, як властивість стилю Куліша. Фолкльор — це лише глина, з якої виліплюються образи.

Інші оповідання Куліша цікаві своїм зв'язком із прикметами романтики. Твір «Потомки українського гайдамацтва» показний тим, що в ньому позначається, з одного боку, вплив Вальтер-Скотта, Гофмана; з другого, відчуваються і сліди манери молодих на 50-ті — 60-ті роки «физиологических очерков». Вивчення духового типу людини, що належить до гайдамацького роду, стоїть в центрі уваги письменника. Ця «студія» має, однак, наскрізь імпресіоністичний характер. Написано її ще тоді, коли Куліш не поривав остаточно із своїм позитивним наставленням до козацтва та гайдамацтва. Гайдамаків трактує він, як захисників волі, народніх месників.

Як белетрист типу Вальтер-Скотта намагається він науково, а водночас і по-мистецькому відтворити дух історії, її характер. Оповідання з переднім словом, як у Вальтер-Скоттовських романах, подає історичні відомості, з яких випливає й трактування героїв твору. З самого початку перед нами з'являється оповідач. Але прийом „Ich-Erzählung" оновлений. Це вже не простий селянин-оповідач, а інтеліґент. Вульґаризми в його мові відсутні, мова сконцентрована, жива, а разом з тим наявний момент інтелектуалістично-медитаційний.

Об'єктом спостережень Куліша є родина Харка Дундука, гайдамацького нащадка, що рибалить над Дніпром. У Дундуків панують давні сімейні звичаї. Харко — патріярх своєї родини, владний і суворий, людина, що згідно з традицією і своїм життєвим досвідом скеровує долю своїх ближчих. Син його не сміє й подумати про те, щоб ухилитися від важкої кари, яка чекає на нього від батька, хоч би батько був і неправий.

Син Яків закохався в бідну сироту Настю. Батько не хоче й слухати про дівчину через її бідність. Його Яків має одружитися із багачкою, щоб не повторилася помилка батьківського життєвого шляху злиднів. Яків тікає з дому, наймається в поштарі, аби при своїх поїздках мати змогу бодай час-до-часу побачити свою кохану. Він глибокий і безнадійний песиміст. Йому й у думку не може прийти, щоб одру-

житися без батьківського благословення, а батько нерівний шлюб не благословить.

Ситуація немов би являє один із варіянтів народницької літератури. І сам оповідач своє народництво підкреслює: «Дуже вподобав я вдачу сього парубка. З доброго кореня вибуяла. Здоровий той народ, що в його молодіж кипить, та й не скипає».

Але народництво — це ідеологічна настава, властива тут Кулішеві. В мистецькому розумінні він пробує вийти за межі українського народництва. Професор Д. Чижевський мимохіть кинув заувагу, що оповідання Куліша популяризують психологізм Достоєвського. Щонайменше на творі «Потомки українського гайдамацтва» можна, здається нам, спостерегти це тяжіння до Достоєвського.

Петро в «Наталці-Полтавці» Котляревського, опинившися приблизно в ситуації Якова Дундученка, велемовно висловлює свої чуття й ідеальність своєї душі; Яків замикається в собі, і тільки крізь натяки можна відчути і його душевний біль, і душевну роздвоєність.

А далі картина ще більше ускладнюється. Оповідач, заможний панок, обіцяє старому Харкові подарувати дві пари волів, коли він благословить Якова на шлюб із Настею. І тут постає проблема власности, як проблема психологічна.

— Ну, Харко, сказав я тоді: «а що, якби діти прийшли та впали тобі в ноги?»

— А нічого! Що я сказав, те й мусить бути. Натерпівсь я змолоду недостатків, — буде з мене!

— Ну, а коли б вашій Настусі упало з неба дві парі волів з готовим плугом?

— Як би то се?

— Та хоч би й так, що я подарував би?

— Не візьму я, пане, за свого сина дівчини з дарованими волами.

— Розумно мені, се нехай буде й так. Слухай же ще. А що, якби твій Яків знайшов на шляху добрий капшук грошей? Бо й таке буває.

— Буває, пане; тільки, що добра слава краща від грошей. Людської думки не чим не впиниш. Відома річ, що поштарі возять п'яних і всяких... Не дорікали б Якову, так дорікали б його дітям. Гуляючи на вулиці, дітвора бовкнула б щонебудь про ті гроші; як же його слухати?

— Коли так, то я ззову громаду і перед громадою подарую тобі самому, по-сусідськи, дві парі волів у плузі, а ти клич мене на весілля.

Задумався старий.

— З вас, пане, таке станеться! — каже. Чудний ви, бачу, пан, нехай вас Бог милує. Тільки і перед громадою не припаде мені взяти таку велику худобу дармо.

— Чом же се вже?

— Тим, що не йде чоловікові в руку добро незароблене.

— Не буде воно незароблене, Харко. Є в мене і для тебе служба, та й не мала!

— А нуте ж, яка там служба?

— Найми мені твого Якова на три роки, — у яку роботу, се вже буде моє з ним діло. Через три роки матиме він дві парі добрих волів та ще й ту земельку, що продає шляхтич.

Ні зрадів, ні здивувавсь Дундук. Нижче та нижче схилив голову. Вже думав я, що й тут нічого з ним не вдію; коли ж він заглянув на мене сумовито і промовив наче не своїм голосом.

— Добре, нехай буде по-вашому. («Твори П. Куліша», Львів 1910, т. V, стор. 406—408).

Власність є для Харка не тільки рятунком від злиднів, не тільки мірилом добробуту. У власності є свій етичний зміст. І там, де власність не має етичного еквіваленту закладених в неї трудових зусиль, там вона губить у с я к у вартість, бо є джерелом душевного неспокою. Те, що легко припливло в руки, має й легко відплисти — такою є народня мудрість. Вона не є творивом нинішности. Її корінь в козацько-гайдамацькім минулім. І минуле випливає з туманної далечіні перед Харком двічі.

Двічі кольоритні пишно сяючі кармазинами предки втручаються в життя селянина. Одруження Харка оповите леґендою. Подейкують, що вусань-козарлюга, вічний невмирущий Байда! — його замучено в Царгороді — з'явився з глибини Дніпрових хвиль, щоб на один момент збагатити Харка золотом, одружити бідолаху завдяки цьому золоту на багатій коханій, а потім зникнути із золотим скарбом у безвість, розтанути у бурханні Дніпрового виру.

Але Куліш не хоче леґенди, він за нею розповідає дійсність, яка є канвою для леґенди, і ця дійсність є напівдійсністю. Гайдамака виринув не з глибин Дніпрових. Це, мабуть, був останній з могіканів гайдамацького руху, носій духових чеснот його. Щоправда, і він, виручивши Харка та відібравши назад блискучі червінці, зник у безвість, але хіба ж мало людей зникає невідомо як?

Леґенда перетворилася в напівлеґенду. Це середньовічний читач повірив би в леґенду. Читач романтичної доби потребує вже напівлеґенди, такої ірреальної дійсности, яка таїла б у собі символічно самий екстракт життєвого єства, уособлювала б досвід поколінь.

І коли у старовинній хаті Харка, гайдамацькій хаті, під час вчування господаря у двоїсту природу власности раптом спадає глина з побілених дверей і зі споду визирає, як жива, намальована статура козака Байди, діє це на Харка як незвичайна пересторога.

«Зирк на двері: глина обпала, а запорожець, мов живий, на мене дивиться! Тут уже годі про худобу дбати. Кому, як не запорожцеві знати в йому силу? В кого в кишені бувало більш грошей і хто розсипав їх, мов полову? Не дурно ж то, мабуть, бувало! На науку нам те роблено, щоб не до грошей, а до чогось кращого прикладали ми душу».

Дійсність реальна схрещується з ірреальною.І де є справжнє життя, може саме в ірреальності? Цього питання в прямій формі не поставлено. Це було б для вишуканого романтика трохи пласко, але на це питання так виразно натякнено, як це тільки може робити романтик.

Життя у двох плянах, схрещування їх, розуміння реальности через ірреальність — це ж мистецький кут зору Е. Т. А. Гофмана. Ми не можемо твердити, що Куліш наслідував якийсь конкретний Гофманів твір, це взагалі не було наслідування, лише сприйняття принципової мистецької настанови, яка дає змогу творити на національнім ґрунті зовсім оригінальні творчі візерунки. Крізь ці візерунки не з першого погляду помічаємо спільне з Гофманом.

Куліш — прозаїк — син пізніших часів, як Гофман. Для нього відкриваються вже двері в натуралізм, лише він вагається туди ввійти. Він трохи відгукується Достоєвським. Його натуралістична дійсність є дійсністю водночас психологічною. Дуже реальні риси життя вростають в дію свідомости. Це ще не розгорнено, це тільки один твір, але це вже намічено виразним пунктиром, як творче завдання. Дослідникам історії російської літератури варто було б простежити, чи немає цих самих первнів у російськомовних творах Куліша. Аджеж покладано на нього в 50-их р.р. великі надії, ставлено його ім'я поруч імен Л. Толстого, Салтикова-Щедріна та інших світил російської літератури.

«Потомки українського гайдамацтва» твір певною мірою автобіографічний. Ми бачимо автобіографічність у проблемності твору. В кінці 50-х р. р. та на початку 60-х Куліш жив головно в Петербурзі. Дрібномаєтковий поміщик, він завжди відчував скруту в грошах. Інколи це заторкало його в площині престижевій: бідність важко сполучалася з самовпевненістю, з почуттям великого життєвого покликання, яке завжди було притаманне Кулішеві.

На його очах бюрократичний Петербурґ починав входити в орґію золотої гарячки: виростав Петербурґ капіталістичний. В редакції «Современника», де Куліш деякий час активно співпрацював, також панувала гонитва за карбованцем. Куліш ненавидів Некрасова, як гендляра в літературі.

Він не міг з ним конкурувати, та, видко, й не хотів. Для нього були й вищі вартості, як гроші. Щоб утвердити себе в цій позиції, він звер-

нувся до національних традицій; на універсальну проблему свого часу — наростання нових відносин, реґульованих грошем — вирішив глянути з точки зору української національної мудрости. Універсальне відгукнулося національним. Політичний опортуніст, Куліш міг бути й революційним націоналістом. Мирячися з мряковинною дійсністю Миколаївської Росії, він поривався стало до принциповости в царстві рідного слова, у реґіонах вічної української моралі і крізь плекання їх знаходив шлях до вимріяної владної української держави далекого майбутнього.

Твір «Потомки українського гайдамацтва» є твором проблемним. В час написання цієї речі Куліш захоплювався Квіткою, особливо його «Марусею». Серед позитивів цього твору Куліша захоплювала не поверхова, а глибша проникаюча мораль твору. «Маруся» справді була вершком жанру моральної новелі. В цьому сенсі вже нічого досконалішого не можна було створити, принаймні такого переконання був Куліш.

Від всепроникаючої моралі Куліш прокладав місток до всепроникаючої проблеми. Панько Олелькович сокрушає золотого ідола, відкриває перспективу вищого, ідеальнішого світу, який однак не є конкретизований, та й не повинно йти до виразної конкретизації у проблемній новелі. Завданням такої новелі не є давати готові життєві відповіді читачеві, але творити напрямок думання.

Ідею твору не випнуто, вона має на собі подостатком мистецького тіла, яке само собою діє своєю поетичною фактурою, без нав'язання ідеї, але і без особливого приховання її. І тут виявляє себе та вища новелістичність, яка повинна відхиляти краєчок (і саме краєчок) завіси, за якою стоїть загадкова життєва суть.

До цієї суто новелістичної природи твору ніби в суперечності стоїть його назва «Потомки українського гайдамацтва», що натякає хіба на розвідку, а не на новелю.

Ученим антуражем звучить і передмова, в ній заторкнено цілі століття й цілі країни, в ній — історичні імена й історичні місцевості, перекрій подій і їх сенс, і лише пісня в кінці передмови творить перехід до белетристичного викладу. Тут виявилася знов гра на контрастах, улюблений прийом романтиків. Ні назва, ні передмова в суті не заперечують новелістичности, а тільки дещо приховують її, завдяки чому новелістична оригінальність зростає.

Гайдамаччина від 60-х р.р. притягала увагу Куліша в аспекті історіософічному. Почавши з позитивного поцінування гайдамацького руху в 60-х р. р., прийде він у 70-х до різкого бичування гайдамацької «анархії», козацтва взагалі та україно фільської інтеліґенції, яка козаччину ідеалізувала. Куліш стане в позу невизнаного пророка, генія, перетвориться у відлюдка «Мотронівської пустелі».

На початку 60-х р. р. цей процес знайдення своєї оригінальної позиції щойно в започаткованні . Але інтерес на Гайдамаччині вже зосереджується, він виявляється і в оповіданнях, як от у допіру проаналізованому, а також і в «Січових гостях» (1862), і в «Мартинові Гакові» (1863).

«Січові гості» — це спогади старого діда, знов таки розповідь про давноминуле, оповита тихим сумом і пізнім каяттям надвірнього козака, що служивши польським панам, допомагав душити гайдамацький рух. Твір цікавий під оглядом стильовим, як зразок белетризованої історії. Дідова участь у боротьбі проти гайдамаків виступає на влучно окреслюванім загальнім історичнім фоні.

В «Січових гостях» затирається грань між історією у властивому розумінні та оповіданням. Це деструкція жанру, до якого стреміла разу-раз романтична течія. Образовий елемент, однак, виступає яскравими плямами, сама історія дідової участи в облозі гайдамаків, а власне самі гайдамаки, показані з тим соковитим патосом, який властивий був Вальтер Скоттові. Особливість, незвичайність гайдамаків, гра барв у їхніх убраннях, лицарська неповторність вдачі, яка зневажає всі добра землі і є виразом відчаю й поривом у надземне — такими є ці зайдиголови, особлива порода рослин, яку викохав український степ.

«Мартин Гак» є дальшим кроком в ідейній еволюції Куліша. Тут уже ставиться знак запиту над історичною значенністю Гайдамаччини. Провідник гайдамаків Гак шляхетського роду дитина. Прямий у стремлінні до суспільної справедливости, він не знаходить собі місця у шляхетському суспільстві. Він іде шукати правди в манастир, але манастирська правда далека від життєвої. З манастиря він потрапляє в гайдамаки й стає отаманом.

Та гайдамаки — це крутіж, це бурхання стихійної сили. Воюючи проти несправедливости, вони самі сіють злочин. Є серед них лицарі духа, Залізняк і Гонта, але є й тваринне, що тягне людину вниз, до атавізму. Мартин Гак — це до певної міри повторення типу шляхтича Голки, сталої мрії Куліша. Десь у глибині народньої душі є дороговказ до правди, а Гайдамаччина — це піна на глибоких водах шукання справедливости. Гак потиху гуртує серед гайдамаків ланку однодумців, що хочуть спинити стихію, безвиглядну збройну боротьбу з польським панством. В розпалі цих мрій падає він жертвою від руки гайдамацького фанатика.

Гак зрадник і не зрадник. Він зрадив гайдамацьку помсту і пристрасть. Але він на стежці дальшого шукання і йому не цілком ще ясної народньої правди, що десь там зріє. Він зрадник і лицар абсурду. Пізніше цей образ запліднить Тобілевича поривом до написання «Сави Чалого».

Мартин Гак — родич Байронових героїв з «Гяура», «Абідоської нареченої», «Облоги Корінту». Але Байронові ренеґати сповнені пристрасти, тоді як Гак опанований почуттям шляхетности і мудрої рефлексійности. Життя у романтиків не має сталости, воно зіткане з діялектичних суперечностей. Так сприймає життя й Куліш — типовий романтик.

Осторонь від усіх оповідань Куліша стоїть його «Сіра кобила». Цей твір попереджено передмовою «Од іздателя», де, за зразком Вальтер-Скотта (та й пізнішого М. Гоголя) подається вигадану історію про автора оповідання. І коли передмова ще в'яжеться з романтичними прийомами та естетичними уподобаннями, то саме оповідання, дотримане цілком у манері бурлеску, наслідує Квітку Основ'яненка (навіть, наслідування його знаменитих лексичних зближень: «подума — скаже», «Ні вже, куме, що кажи!», «І хто його знав». (Львів, 1899, К. т. 5, стор. 260, 261).

Та ж сама балакучість оповідача, шукання комічного ефекту в наївній простакуватості, що натягає на себе плащ великорозумности, вульґаризму. Все те, що дав Квітка в 30-х р. р., повторює Куліш на початку 60-х р. р. До цього додає таку неправдоподібну основну ситуацію оповідання, на яку Квітка не наважився б. Кулішеві бракує безпосередньости гумору, властивого Квітці. Гумор взагалі не належав до рис його літературного хисту.

IV

КВІТКА І КУЛІШ ЯК НОВЕЛІСТИ У СТИЛЬОВОМУ ЗІСТАВЛЕННІ

Ми закінчили розгляд поодиноких новель і оповідань Пантелеймона Куліша. Тепер є можливість зробити деякі підсумки й зіставлення його творчости з Квітчиною.

Куліш куди глибше від Квітки-Основ'яненка застановляється над естетичними проблемами і для жанру новелістичного намагається свідомо знайти місце у своїй концепції естетики.

Куліш всі свої новелі, крім «Сірої Кобили», витримав у стилі романтичному. Як романтичні, вони прокладають нове стильове річище проти Квітчиних. Але ми знаємо, що Куліш незвичайно високо цінив Квітчині українські твори. Це привело його почасти до слідування шляхами Квітки: романтик переймав у клясика ідилію, клясицистичну ідилію перетворює він в роматичну.

Українська клясичність дала українській літературі кілька новель; безперечною досконалістю й узгідненістю з основними вимогами жанру відзначаються щонайменше дві з них: «Маруся» й «Перекотиполе». Так само й романтизм у періоді свого становлення в ділянці прози дав новелістичні зразки: «Орисю», «Злодій в селі Гаківниці».

Новелі обох письменників можна порівнювати з кращими новелістичними шедеврами світової літератури свого часу. Це свідчить про велику творчу натугу, що її виявила українська література вже в перших фазах свого відродження.

Аналіза формальних особливостей новель обох письменників дає змогу вловити деякі позастильові риси, властиві так Квітці, як і Кулішеві, в яких можна припускати національну питоменність українських новель.

Це, насамперед, розповідна манера. Хоч розповідна манера й виступає як найхарактеристичніша і найуніверсальніша прикмета новелі як жанру скрізь і всюди, то все таки не завжди ця манера є такою випнутою, різноманітною, стало відчутною, як у новелі досліджених авторів, а, здається, й взагалі у величезної більшости українських новелістів.

Друга понадстильова риса — це чутливість, сильний ліричний струмінь, що частіше, аніж у багатьох інших літературах, позначає нашу новелю.

Ці дві риси заслуговують на спеціяльне вивчення в усій нашій новелістичній творчості; імовірно, що через них пізнаємо ми глибше наш оригінальний вклад у скарбницю світової духової творчости.

БІБЛІОГРАФІЯ

Д. Чижевський: Історія Української Літератури. Нью-Йорк, 1956.

Б. Томашевский: Теория литературы: Поэтика. Ленинград, 1931.

М. Зеров: Нове Українське Письменство. Мюнхен, 1960.

В. Шкловский: Поэтика. Ленинград, 1919, стор. 102, 103, 107-109, 117, 116, 121, 136, 139.

Л. Тимофеев и Н. Венгеров: Словарь литературных терминов. Москва, 1925.

В. Шкловский: «Теория прозы». Москва—Ленинград, 1925. (Строение рассказа и романа»), стор. 56-70.

Н. Берковский: Немецкая романтическая повесть. Москва-Ленинград, 1935, Т. I, стор. 7-47, 439-446; Немецкая романтическая новела. Т. II, стор. 447-453, 457.

П. Петраченко: «История русской литературы. Краткий исторический очерк украинской литературы». Варшава, 1861, стор. 135-137.

А. Н .Пыпин и В. Д. Спасович: «История славянских литератур». Спб., 1879. Т. I, стор. 360—364.

Н. Петров: «Очерки истории украинской литературы XIX ст.». Кіев, 1884.

І. Франко: Нарис історії українсько-руської літератури до 1890 р. Львів, 1910.

С. Єфремов: «Історія українського письменства». Київ, 1917.

Є. Айзеншток: Г. Ф. Квітка і М. П. Погодін. За сто літ. Матеріяли з громадського і літературного життя України XIX і початків XX століття, за ред. ак. М. Грушевського. Книга II, Київ, 1928.

В. Міяковський: Люди сорокових років (Кирило-методіївці в їх листуванні). Іст. Секція УАН. Кн. II, Київ, 1928.

С. Єфремов: Провіяний Куліш. Характер і завдання дослідів про Куліша. УАН. Зб. Іст. Філ. В. Пантелеймон Куліш, Київ, 1927.

П. Чубський: Куліш і Шевченко. Київ, 1927.

А. Шамрай: «Українська література». Харків, 1927, стор. 49, 58-63, 87, 96, 197-198.

В. Белинский: «Русская литература, в 1840 г.», «Отечеств. Записки», Т. XIV, 1841, січень, відд. V, стор. 28, 32.

В. Белинский: «Полное собрание сочинений». Т. V, 1901, стор. 495, 500. (Зауваження про Квітчині повісті з «Современника» і про повість «Пан Халявський).

В. Белинский: «Полное собрание сочинений». Т. VI, 1903, стор. 307. (Загальна оцінка творчости Основ'яненка та його «Пан Халявський».

В. Белинский: «Мысли и заметки о русской литературе». «Отечественные Записки». 1846.

В. Белинский: «Полное собрание сочинений». Т. X. 1914.

М. Данилевский: «Полное собрание сочинений». 1901, Т. XXI, стор. 147-166.

В. Белинский: «Полное собрание сочинений». 1900, Т. II, стор. 160. («Салд. портрет», «Маруся», «Праздник мертвецов»); 1903, Т. VI, стор. 199-202, 586; 1907, Т. VIII, стор. 30, 95, 227-230, 355, 462.

П. Куліш: (Нарис історії словесности русько-української. Погляд на усну словесність українську. Передмова до оповідань Марка Вовчка. Григорій Квітка і його повісті. Чого стоїть Шевченко яко поет народній). «Твори П. Куліша». Львів, 1910, Т. VI, стор. 414-436, 449-451, 486-495.

П. Куліш: Твори, Львів, 1910, Т. V, стор. 5-39, 257-455. (Повісті і оповідання: Циган, Орися, Народні казки: Бабуся з того світу, Казка про убиту сестру і про калинову дудку, Кирило Кожем'яка. Очаківська біда, Сіра кобила, Про злодія у селі Гаківниці, Гордовита пара, Січові гості, Дівоче серце, Мартин Гак, Брати, Потомки українського гайдамацтва, Товкач); Твори, Т. VI., Львів, стор. 522-551.

Н. Марков: Г. Ф. Квитка-Основ'яненко «К. Стар.», 1883, Т. VI.

В. Науменко: Краткий очерк жизни и литературных заслуг Г. Ф. Квитки (Основьяненка). «Чтения О-ва Летоп. Нестора» 1888, кн. 2, стор. 78-87.

В. Срезневский: Г. Ф. Квитка-Основьяненко. «Р. Стар.», 1893, VIII.

Н. Сумцов: Квитка, как етнограф. «К. Стар.», 1893, VIII.

В. Горленко: Живописец малороссийской старины (Г. Ф. Квитка-Основьяненко) «Рус. Архив», 1895, т. IV.

В. Науменко: «Г. Ф. Квитка, как малорусский писатель, перед судом критики». «К. Стар.», 1893, у кн. за серпень.

А. Маркевич: «Квитка Г. Ф.». Русск. биографический словарь». Птб., 1897, стор. 597.

І. Кревецький: Корифеї російської критики і українське письменство В. Г. Белінський. Л.-Н. В., Львів, 1905, кн. II і IV.

Д. Багалей: «Исторические повести и статьи Г. Ф. Квитки». (К 50-летию со дня кончины). «Киевская Старина», 1893, Т. XLII, № 8, (авг.), стор. 215-244.

Глаголъ. (В. Горленко): Памяти Г. Ф. Квитки. К. Стар. Т. XLII, 1893, № 8, (авг.), стор. 290—293.

В. Горленко: Южно-русские очерки и портреты. Киев, 1898, стор. 167-186.

Н. Плевако: О стиле и языке повести Г. Ф. Квитки «Маруся». Харьков, 1916.

М. Плевако: Григорій Квітка-Основ'яненко. Записки Науково-Літературного Відділу Товариства ім. Г. Квітки-Основ'яненка у Харкові. 1916, Т. I.

О. Колесса: Ґенеза новітньої повісти. Прага, 1925.

А. Шамрай: «Шляхи Квітчиної творчости». У кн.: Квітка-Основ'яненко. Вибрані твори («Літературна бібліотека Книгоспілки». 1928, LXII ст.

Ол. Фінкель: «Майстерність „Конотопської відьми"». (До 150-літнього ювілею Гр. Квітки), «Плуг», літературно-художній місячник, Харків, 1928, № 11, (листопад), стор. 50-62.

М. Зеров: «Квітка і пізніша українська проза». «Життя й Революція». Київ, 1928, кн. XII, стор. 105-113.

І. Айзенштік: «До соціології повістей Квітчиних». (на 150 роковини народження письменника). «Червоний Шлях». Харків, 1928, № 12, стор. 133-149.

В. Бойко: «Життя та літературна творчість Г. Ф. Квітки-Основ'яненка». «Твори Г. Ф. Квітки-Основ'яненка». Т. І. Ред. В. Бойка. Київ, 1918, стор. XXXI—LXXVI.

І. Айзенштік: «К вопросу о литературных влияниях». «Известия Отделения русск. языка и словесности Российской Академии Наук». Т. XXIV, 1919, кн. І. Петроград. 1922, стор. 23-42.

А. Шамрай: «До тексту Квітчиних творів». «Червоний Шлях», Харків, 1924, кн. 3, стор. 247-254.

Ол. Дорошкевич: Художні особливості повісти «Маруся». У кн. 20—40 роки в українській літературі. ІІ. Г. Квітка-Основ'яненко. Харків, 1924, стор. 131-142.

А. Ніковський: Конотопська відьма (Літературний аналіз). «Сяйво», 1926, стор. 5-36.

З. Веселовська: Мова Г. Хв. Квітки-Основ'яненка. Наукові Записки Харк. Наук.-Дослідчої Катедри Мовознавства. 1927, стор. 93-109.

Твори Григорія Квітки-Основ'яненка: Т. І. Салдатський партрет, Маруся, Мертвецький великдень, Добре роби, добре й буде, Конотопська відьма, От тобі й скарб, Козир-дівка, Сердешна Оксана. Львів, 1911 р., стор. 3-540.

Твори Г. Ф. Квітки-Основ'яненка: Т. ІІ. Щира любов, Божі діти, Перекотиполе, Пархімове снідання, На пущання — як зав'язано, Купований розум, Підбрехач. Київ, 1956 р., стор. 306-421, 470-492.

М. Сулима: Історія українського письменства. Харків, 1922, стор. 16. (Розділ: Укр. проза. Квітка-Основ'яненко).

В. Стефаник: Твори. За ред. Ю. Гаморака. Реґенсбурґ, 1948.

С. Васильченко: Повісті та оповідання. Київ, 1949.

А. Лотоцький: «Демократическая литература». «Русская Мысль». 1907, кн. V, стор. 5-7. (Докладний огляд Квітчиної творчости).

С. Русова: «Украинская литература». «История России в 19 в.». Изд. «Гранат». Спб. 1908. Т. 4, стор. 298-372. (Докладний огляд Квітчиної творчости).

Ол. Грушевський: Поетична творчість Куліша. «Л.-Н. В.», 1909, IX, X, XII.

Ол. Грушевський: З сорокових років. «Записки Н. Т. ім. Ш-ка у Львові, т.т. LXXXIII і LXXXV.

С. Глушко: Куліш про свої зносини з поляками. «Україна», 1924, III.

О. Маковей: Панько О. Куліш, огляд його діяльности. Л.-В. В., 1900, III-VI; IX-XII.

М. Чернявський: Пантелеймон Олександрович Куліш і його оповідання. Бахмут, 1900.

В. Шенрок: П. А. Куліш, биографический очерк. «К. Стар.» 4, 1901, II-X.

Ів. Стешенко: Проби біографії й оцінки діяльности П. Куліша. «Зап. Н. Т. ім. Шевченка» у Львові, XLIV.

Д. Дорошенко: Пантелеймон Куліш. І. Життя Куліша і його літературно-громадська праця. ІІ. Огляд важніших літературних і наукових творів Куліша. Ляйпціґ, 1923 р.

М. Стороженко: До біографії П. Куліша. «Зап. Істор.-Філолог. Відділу ВУАН», 1923, II-III.

С. Єфремов: Без синтезу. «Зап. Істор.-Філ. Відділу ВУАН». 1924, IV.

О. Грушевська: З діяльности Куліша в 1850-х р. «Наук. Збір. за рік 1924 історичної секції ВУАН» К., 1925.

В. Доманицький: Марко-Вовчок про Куліша. «Л.-Н. В», 1908, X.

В. Міяковський: Куліш і Квітка. «Наше Минуле», К., 1918, II.

О. Гермайзе: П. Куліш і М. Костомаров, як члени Кирило-Методіївського Братства. Київ, 1925 р.

Листи Куліша до М. В. Стороженка. «Зап. Іст.-філ. Відділу ВУАН», II-III, 1923 р.

Листи Куліша до С. Т. Аксакова, Марка-Вовчка і Ом. Огоновського. «Україна», 1924, IV.

С. Б-к: Пантелеймон Куліш. В кн. «П. Куліш — Орися, інші опов.» К., 1919.

О. М. Куліш (Ганна Барвінок): Спомини. «Українська хата», 1911.

В. Щурат: До історії останнього побуту П. Куліша у Львові. Львів, 1898.

Б. Грінченко: До історії Кулішевих «Досвіток». «Науковий Збірник». Львів, 1906.

О. Грушевський: Пантелеймон Куліш. «Шлях». 1918, II.

О. Грушевський: Шевченко, Куліш. «Шевченківський Збірник», т. I, СПБ., 1914.

М. Слабченко: До історії відношень між П. О. Кулішем та Т. Г. Шевченком. «Пошана». Сборн. Харьк. Ист.-Фил. Общ. Т. XVIII. Хар. 1909.

Б. Грінченко: Панько Куліш. У кн. «Перед широким світом». К. 1907.

Д. Чалий: Г. Ф. Квітка-Основ'яненко. К. 1962.

О. Гончар: Г. Квітка-Основяненко. К. 1964.

*

F. Grillparzer: Unterschied von Roman und Novelle und Unterschied von Novelle und Drama, in: Grillparzer, Werke hg. v. Stefan Hock, Bd. 12 (1911).

F. Schlegel: Nachrichten über die poetischen Werke d. Joh. Boccaccio, in: Schlegel, Jugendschriften, hg. v. Jakob Minor, Bd. 2, (Wien, 1882), S. 411.

W. Schäfer: Wie entstanden meine Anekdoten? Mittlgn. d. Literaturhistor. Ges. Bonn 5 (1910), S. 203—225.

B. v. Arx: Novellistisches Dasein. Spielraum einer Gattung in der Goethezeit. Zürich, 1953.

B. von Wiese: Die deutsche Novelle von Goethe bis Kafka. Interpretationen 1. Düsseldorf, 1956.

G. Rohlfs: Italienische Novellen aus Mittelalter und Renaissance. Halle, 1953.

C. Grabo: The art of the short story. New York, 1913.

J. Guenther: Russische Liebesgeschichten. Baden-Baden, 1948.

H. Pongs: Das kleine Lexikon der Weltliteratur. Stuttgart, 1956 (Rahmenkunst).

S. Trenkner: The Greek Novella in the Classical Period. Cambridge, 1958.

H. Spiero: Geschichte des deutschen Romans (Die Vollendung der Novelle im Zeitalter des Realismus). Berlin, 1950, S. 266—317.

H. Kesten: Die blaue Blume. Köln—Berlin, 1955.

U. Christoffel: Klassizismus in Frankreich um 1800. München, 1941, S. 13—14 (Einleitung).

B. von Wiese: Die deutsche Novelle vom Goethe bis Kafka. Interpretation II. Düsseldorf, 1962.

R. Goldschmit-Jentner: Die schönsten Geschichten der Weltlitratur. Heidelberg, 1949.

W.Scherer: Geschichte der deutschen Literatur. Wien, 1949. S. 197—198 (Lehrdichtung, Satire, Novelle).

G. von Wilpert: Sachwörterbuch der Literatur. Bern, 1955, S. 386—389 (Novelle).

D. Faulseit: Die literarische Erzähltechnik. Halle, 1963.

N. Ernè: Kunst der Novelle. Wiesbaden, 1956.

M. Goldstein: Die Technik d. zyklischen Rahmenerzählungen Deutschlands. Berlin, 1906.

E. Staiger: Grundbegriffe der Poetik. Zürich, 1946; 4. Aufl. 1959.

R. Mc. Burney Mitchell: Heyse and his predecessors in the theory of the Novelle (1915; Ottend Mem. Ser. 4).

I. Wortig: Der Wenedepunkt in der deutschen Novelle und seine Gestaltung. Düss.-Frankfurt a. M., 1931.

R. Wellek - A. Warren: Theorie der Literatur. Frankfurt/M. — West-Berlin, 1963.

D. Daiches: The Novel and the Modern World. Chicago, 1939, Neuafl. Chicago, 1960.

D. Daiches: Poetry and the Modern World. Chicago, 1940.

L. Lowenthal: Literature and the Image of Man. Sociological Studies of the European Drama and Novel, 1600—1900. Boston, 1957.

L. Niemann: Soziologie des naturalistischen Romans. Berlin, 1934 (Germanische Studien 148).

K. J. Holzknecht: Literary Patronage in the Middle Ages. Philadelphia, 1923.

E. B. Burgum: The Novel and the World's Dilemma. New York, 1947.

Chr. Caudwell: Illusion and Reality. London, 1937.

P. Henderson: The Novel of Today, Studies in Contemporary Attitudes. Oxford, 1936.

H. Nohl: Stil und Weltanschauung. Jena, 1923.

E. Wechssler: „Über die Beziehung von Weltanschauung und Kunstschaffen", in: Marburger Beiträge zur romanischen Philologie, IX (1911), S. 46.

E. Elster: Prinzipien der Literaturwissenschaft. Bd. 11; Halle, 1911 (behandelt auch die Stilistik).

K. Friedmann: Die Rolle des Erzählers in der Epik. 1911.

A. Jolles: Einfache Formen: Legende, Sage, Mythe, Rätsel, Spiel, Kasus, Memorabilien, Märchen, Witz. Halle, 1930; 2 Aufl. Tübingen, 1958.

H. Cysarz: „Das Periodenprinzip in der Literaturwissenschaft", in: Philologie der Literaturwissenschaft (Hg. E. Ermatinger). Berlin 1930, S. 92—129.

H. P. H. Teesing: Das Problem der Perioden in der Literaturgeschichte. Groningen, 1949.

B. von Wiese: „Zur Kritik des geisteswissenschaftlichen Periodenbegriffes", in: DVjs., XI (1933), S. 130—144.

G. Luck: „Scriptor Classicus", in: Comparative Literature, X (1958), S. 150—158.

J. Petersen: Die Wesenbestimmung der deutschen Romantik. Leipzig 1926.

R. Brinkmann: Wirklichkeit und Illusion: Studien über Gehalt und Grenze des Begriffes Realismus. Tübingen, 1957.

J. Watt: „Realism and the Novel Form", in: The Rise of the Novel, Studies in Defoe, Richardson, and Fiedling. London, 1960, S. 9—34.

O. *Walzel:* Die Kunstform der Novelle. Zf. den deutschen Unterricht, H. 3, Bd. 29 (1915), S. 161—184; Wortkuntswerk (1926—27), S. 231—259.

A. v. Grolmann: Die strenge „Novellen"-Form und die Problematik ihrer Zertrümmerung ZfDeutschkunde, 43 (1929), S. 609—672.

B. Bruch: Novelle und Tragödie. Zwei Kunstformen und Weltanschauungen. ZfÄsth. Bd. 22 (1928), S. 292—330.

INHALT

I ALLGEMEINE THEORETISCHE FRAGEN DER NOVELLEN-GATTUNG 3

II KRITISCHE ANALYSE DER UKRAINISCHEN KVITKA-OSNOVJANENKOS PROSA 20

Europäische klassizistische Novelle und H. F. Kvitka 20

Die Probleme des ukrainischen Klassizismus und Kvitka-Osnovjanenko . 25

Klassizistische Züge Kvitkas Prosa. Sentimentalismus und Realismus in Kvitkas Prosa 32

Genreeigenschaften in Kvitkas Prosa. Die Novelle als Zentralgenreelement in Kvitkas Prosa 52

Kvitkas novellistische literarische Technik 62

Wesenschlußfolgerungen aus Kvitkas Prosa . 71

III KRITISCHE ANALYSE DER NOVELLEN VON P. KULIŠ . . . 72

Romantik und die ästhetischen Ansichten P. Kuliš, romantische Ideologie seiner Novelle. Die Komposition der Kuliš-Novellen, romantische Eigenschaften seiner novellistischen Poetik 72

IV KVITKA UND KULIŠ ALS NOVELLISTEN (EIN KURZER VERGLEICH) 96

BIBLIOGRAPHIE 97

ЗМІСТ

I ЗАГАЛЬНІ ТЕОРЕТИЧНІ ПИТАННЯ НОВЕЛІСТИЧНОГО ЖАНРУ 3

II КРИТИЧНА АНАЛІЗА УКРАЇНСЬКОЇ ПРОЗИ КВІТКИ-ОСНОВ'ЯНЕНКА 20

Европейська клясицистична новеля і Г. Ф. Квітка . . . 20

Проблеми українського клясицизму і Квітка-Основ'яненко . . 25

Клясицистичні риси Квітчиної прози. Сантименталізм і реалізм у прозі Квітки 32

Жанрові особливості Квітчиної прози. Новеля, як центральний жанровий елемент у прозі Квітки 52

Квітчина новелістична літературна техніка . 62

Висновки щодо характеру прози Квітки . 71

III КРИТИЧНА АНАЛІЗА НОВЕЛЬ П. КУЛІША 72

Романтизм і естетичні погляди П. Куліша, романтична ідеологія його новелі. Композиція Кулішевих новель, романтичні прикмети його новелістичної поетики 72

IV КВІТКА І КУЛІШ ЯК НОВЕЛІСТИ У СТИЛЬОВОМУ ЗІСТАВЛЕННІ 96

БІБЛІОГРАФІЯ 97